All'Ill.mo Signor
Barone Comm. Prof. Alessandro Kraus
Omaggio
L. Neretti

LUIGI NERETTI

DIVAGAZIONI

storico - estetico - musicali

R. BEMBORAD & FIGLIO
EDITORI
MILANO - ROMA - FIRENZE - PISA - NAPOLI

1915

LUIGI NERETTI

DIVAGAZIONI

storico - estetico - musicali

R. BEMBORAD & FIGLIO
EDITORI
MILANO - ROMA - FIRENZE - PISA - NAPOLI

1915

Firenze, 18 Agosto 1915

Cara Elena,

ho pubblicato per te questo volumetto. Tu, fino da bambina, sei stata testimone della mia vita dura e operosa, spesso, nella lotta, amareggiata dal dolore; tu sei stata testimone come io abbia sempre cercato conforto nel lavoro e nello studio.

Questo libretto contiene alcune delle mie ricreazioni spirituali; piccoli peccati, perchè, in forma di conferenze, hanno prima annoiato il prossimo; piccoli peccati, perchè, nella forma attuale, annoieranno poi chi avrà l'occasione di leggere queste pagine. Però non te annoieranno, chè tu vi troverai riflessa l'anima mia; le mie aspirazioni per tutto ciò che è bello e buono, la mia viva passione per l'arte, il mio profondo amore per la Patria: sentimenti questi che sono anche i tuoi, onde gli spiriti nostri si sentono veramente uniti da idealità superiori.

M'auguro e spero che la nostra dolce creaturina, la Luisina nostra, quando potrà leggere questo libro del suo babbo, possa trarne esortazione allo studio.

Tuo
LUIGI

FATTI E PERSONAGGI

DEL RISORGIMENTO NAZIONALE

ILLUSTRATI DALLA VITA

E

DA ALCUNI DEGLI STORNELLI POLITICI

DI

FRANCESCO DALL' ONGARO

Era il 4 agosto 1847. In questo giorno a Siena, la gentile e bella città toscana, nella bottega del libraio Giuseppe Porri erano riunite varie persone, che discutevano vivacemente fra di loro. Alte erano le voci, e su tutte dominava concitata, con puro accento veneto, quella di un bell'uomo ancora giovane. Egli s'infervorava a dimostrare che uno dei mezzi più adatti a scuotere il popolo, destarlo ai sentimenti di libertà e incitarlo alle battaglie civili, sarebbe stato quello della poesia popolare; e, mentre parlava, i suoi occhi brillavano, quasichè accesi da interno fuoco e da nobile ispirazione. A un tratto egli si scosta dai compagni, si avvicina al banco del libraio e su un foglio di carta butta giù, tutto d'un fiato, uno stornello; e lo legge subito, con viva commozione, agli amici:

IL BRIGIDINO

E lo mio amore se n'è ito a Siena,
M'ha porto il brigidin di due colori.
Il bianco, gli è la fè che c'incatena,
Il rosso, l'allegria de' nostri cori.
Ci metterò una foglia di verbena,
Ch'io stessa alimentai di freschi umori.
E gli dirò che il rosso, il verde, il bianco
Gli stanno bene colla spada al fianco;
E gli dirò che il bianco, il verde, il rosso
Vuol dir che Italia il suo giogo l'ha scosso;
E gli dirò che il bianco, il rosso, il verde
È un terno che si giuoca e non si perde.

Questo stornello si diffuse manoscritto rapidamente; non solo in Toscana, ma per tutta l'Italia, e anche fuori d'Italia. Vari maestri lo musicarono; e le donne del popolo, battezzandolo col bel nome *Stornello dei tre colori*, lo cantarono nelle case e nei ritrovi privati, e ad esse fecero eco gli uomini per le vie e nelle pubbliche riunioni. Passò fino in America, dove fece sussultare il cuore di que' nostri connazionali là rifugiati, invocanti la patria lontana; ed un giovane guerriero, che ivi aveva combattuto per la libertà di que' paesi e si era coperto di gloria, con la sua voce melodiosa e magica, che fu udita poi a Calatafimi, a Milazzo, sul Volturno, a Bezzecca, lo cantò a Montevideo prima d'imbarcarsi per il ritorno nella penisola nostra, dove gli eventi lo chiamavano per essere il condottiero eroico di chi immolar si volesse per l'indipendenza d' Italia!

In Firenze musicò lo stornello *dei tre colori* il più noto fra i compositori popolari di quel tempo, Luigi Gordigiani; e il popolo fiorentino lo cantò cambiando, nel ritornello finale, la frase del singolare «*E gli dirò..*» col plurale:

« Sì, gli direm che il bianco, il rosso e il verde
È un terno che si giuoca e non si perde. »

Lo stornello musicato dal Gordigiani fu pubblicato in quell'anno 1847 dalla casa Ricordi di Milano: sulla copertina, con una semplicità che non poteva urtare i nervi ad alcuna polizia, dal fondo della carta, dai caratteri della stampa e dalle linee di cornice che l'inquadravano, spiccavano i tre colori della nostra bandiera. Piccole cose ancora pochi giorni fa, ma grandi allora ed ora per coloro che sospiravano e sospirano l'indipendenza della patria.

Se più d'ogni altra poesia patriottica popolare, circolante in quell'anno 1847 per le varie regioni d' Italia, lo *Stornello dei tre colori* ebbe rapida e maggiore diffusione, si fu perchè, meglio d'ogni altra, riuniva e sintetizzava i desideri e le aspirazioni de' liberali, cui aveva dato esca e moto la elezione al papato di Pio IX.

Tutti i principi dei vari stati italici d'allora, dopo i mal riusciti moti del 1830 e 31, si erano umiliati e sottomessi all'Austria; e, seguendo i desideri di lei, governavano, più o meno, dispoticamente.

Ma, ormai, le idee di libertà facevano in Italia il loro cammino, ed accendevano ogni giorno più gl' Italiani, confortati ed avvivati dagli scritti di poeti e prosatori patriottici. Le loro speranze, nella brama ardente, s'ingrandivano. Immaginiamoci che cosa avvenisse a Roma allorquando Pio IX, un mese dopo la sua ascensione al soglio pontificio e precisamente il 16 luglio 1846, concesse un'amnistia generale a tutti i condannati per delitto politico; e il 14 aprile dell'anno prossimo istituí la Consulta di stato, e poco dopo creò la Guardia civica! Si narra che Pio IX dicesse: «Il mio popolo mi ama, e all'occorrenza marcerà con me contro i barbari!» Immaginiamoci, ripeto, che cosa avvenisse a Roma: e non soltanto a Roma, ma per tutta l' Italia. Fu uno scoppio tale d'entusiasmo, che raggiunse il delirio!

Spinti dall'esempio del papa, gli altri principi dovettero attuare riforme; l'idea di scuotere il giogo dell'Austria con le armi dominò gli spiriti de' liberali; e dovunque ripetevasi lo *Stornello dei tre colori*.

In Toscana Leopoldo II concesse la Guardia civica il 4 settembre 1847. Il giorno 12 di tal mese le Guardie civiche

di quasi tutte le città e terre toscane convennero a Firenze ad una gran festa federale; ed una folla immensa, di più che 20,000 pesone, si recò a Palazzo Pitti, ad acclamare il granduca e Pio IX. A Siena, le più aristocratiche signore e le popolane più umili offrirono alla Guardia civica una bandiera tricolore ricamata. E il poeta del *Brigidino*, ch'era ancora a Siena, inneggiò nuovamente al vessillo nazionale, col seguente stornello:

LA BANDIERA

Di nostra mano fu trapunta in oro,
E ad ogni punto, il cor trasse un sospiro.
L' angiol d' Italia vigilò il lavoro
Dalle stellate vôlte dell' empiro;
L' angiol d' Italia, e il benedetto coro
Dei generosi che per lei moriro!
Sposi e fratelli, difendete uniti
Questa bandiera e questi sacri liti:
Pensate al core che per voi sospira,
E all' angiolo d' Italia che vi mira!

Chi era questo poeta, il quale, meglio d'ogni altro di quel tempo, sapeva, con forma così semplice, essere il più fedele interprete de' sentimenti del popolo, nel risveglio degli affetti per la patria?

Era Francesco Dall'Ongaro, nato l'anno 1808 a Mansué, nel territorio di Treviso. I suoi erano stati onesti operai costruttori di barche fluviali. Il babbo suo, conosciuto l'ingegno vivo del figliuolo, volle che s'istruisse; a quest'uopo si trasferì a Venezia, e mise il suo Francesco a studiare nel seminario della Salute. Il nostro giovane, contrariamente alle sue aspirazioni, dovè intraprendere la carriera ecclesiastica: fu ordinato sacerdote, e si dette alla predicazione.

Ma la sua parola calda, ispirata e sincera, lo fece segno a viva persecuzione da parte de' suoi compagni di fede, sí che fu costretto ad abbandonare l'ufficio pubblico del sacerdozio, a fare il precettore privato per campar la vita, e finalmente, spinto dall'amor patrio che tutto lo accendeva, ad abbandonare la veste talare.

Chiamato a Trieste, quale istitutore di filosofia e letteratura, fu in questa città ch'egli incominciò a segnalarsi come poeta geniale e novelliere squisito e autore drammatico popolare. Il suo dramma *Il Fornaretto* venne recitato con successo fino a pochi anni or sono. Egli aveva fondato un giornale *La favilla*, del quale era l'anima; l'anima di una nobile rivoluzione, che tendeva a far sorgere sull'orizzonte italiano l'astro della libertà: e per combattere le idee, nel 1846 predominanti per opera del Gioberti, di una federazione degli Stati italiani con a capo il papa, egli, *unitario* come Mazzini, si dette a commentare pubblicamente il *Divino Poema* di Dante Alighieri. Capitato in quell'anno a Trieste il celebre economista liberale Riccardo Cobden, in un banchetto offertogli per festeggiarlo, il Dall' Ongaro, plaudendo al Cobden stesso, parlò delle aspirazioni degl'Italiani per stringere una *lega doganale*, primo anello dell'italica unitá. L'indomani, la polizia austriaca lo cacciava da Trieste: e il povero poeta andò ramingo di paese in paese, a predicare il vangelo della redenzione di nostra gente; e incominciò a dare al popolo que' suoi vivaci stornelli politici, che erano come la ripercussione pubblica del battito dei cuori e dell'agitazione delle menti di tutti i patriotti. Venne scritto — a giusta ragione — che il Dall'Ongaro, negli stornelli politici, fu argutissimo; perchè gli affetti popolari vi si condensano in poco, e la storia contemporanea del paese vi raccoglie le sue voci diverse per maledire, fremere e sperare. Dopo essere stato a Venezia e avere ivi

conferito col Tommaseo e col Manin, e poscia a Milano e a Torino, se ne venne, nell'estate del '47, in Toscana; prima a Firenze, indi a Siena: nell'ottobre era a Livorno, la città, che piú d'ogni altra del granducato, era spesso in trambusti.

Cominciati i moti del popolo toscano per chiedere le riforme, il duca di Lucca, Carlo Lodovico Borbone, dopo d'avere, impaurito, concessa la Guardia civica, il 1° di settembre era fuggito; e con tanta furia, che aveva fatto scoppiare sotto la carrozza uno de' cavalli; e si era rifugiato a Massa, che allora faceva parte del ducato di Modena.

Nel congresso di Vienna del 1815 i potentati avevano deliberato che Carlo Ludovico Borbone, alla morte di Maria Luisa d'Austria, già moglie di Napoleone, reggente il ducato di Parma e Piacenza, sarebbe passato a reggere il ducato di Parma: Lucca sarebbe stata incorporata nel granducato di Toscana, che avrebbe però dovuto rilasciare al ducato di Modena alcuni vicariati, de' quali, in un trattato particolare posteriore del '44, ne fu stabilita la repartizione fra Modena e Parma: onde Toscana avrebbe Lucca, ma perderebbe quasi tutta la Lunigiana; Parma otterrebbe in Lunigiana il Pontremolese, e Modena avrebbe il ducato di Guastalla, alcune delle terre parmigiane e i territori lucchesi di Galligano, Montignoso e Minacciano. Fuggito Carlo Ludovico a Massa e vista d'intorno a sè torba la marina, egli offrì segretamente al granduca Leopoldo di rilasciargli subito la Lucchesia; e il granduca, con atto del 4 ottobre, accettò ai patti seguenti: Carlo Ludovico avrebbe avuto da lui 1 milione e 200.000 lire annue, fino a che, morta Maria Luisa, non divenisse duca di Parma; Carlo Ludovico e il duca di Modena, a norma del trattato del '44, entrerebbero subito in possesso della Lunigiana. Ma i cittadini di Pontremoli, Fivizzano e di altri

paesi della Lunigiana, non la intendevano di staccarsi dalla Toscana, per passare sotto i governi dispotici del piccolo Borbone e del duca di Modena; perciò protestarono altamente. Leopoldo II ne fu scosso, tremò per la tranquillità del suo stato, e cercò, con amichevoli accordi e con sussidi in denaro, d'indurre il Borbone e Francesco V di Modena a rilasciargli la Lunigiana; ma se Carlo Ludovico si addimostró arrendevole, Francesco dichiarò, sorretto dietro le quinte dall' Austria, che voleva subito i territori concessigli col trattato del '44, se no avrebbe ricorso alle armi. E senza porre tempo in mezzo, riuniti quanti militi gli fu possibile, s' impossessó di Gallicano e di Fivizzano. All' annunzio di questa occupazione, la Toscana andò in fiamme. Ne scrive Agostino Gori : « I giovani, bramosi di combattere, corsero subito alle armi: Pontremoli fu il loro ritrovo. Quivi il Consiglio comunale reggeva e il parroco di San Colombano ordinava i montanari a milizia; li Zeraschi, famosi per la resistenza del 1799 al generale Victor, la quale, a detta di Napoleone, contribuì a far perdere la battaglia della Trebbia, preparavano le carabine degli avi ; giovani di agiate famiglie cittadine passavano le notti sulle rocce intorno a Pontremoli, a montar la guardia coi contadini e ad apparecchiare opere difensive. In Firenze, saputosi che a Fivizzano, in un subbuglio, i soldati del duca di Modena avevano tirato sugl' inermi, ne avevano ucciso uno e due feriti, fu uno scoppio d' indignazione : il popolo, fremente, corse a Palazzo Vecchio. Il Ridolfi, capo del Ministero, fattosi in mezzo alla folla, solennemente assicurò che il granduca volgeva agli eventi di Fivizzano prudente ma gagliarda sollecitudine; e volle giurassero tutti aver fede in Leopoldo e nel suo Governo. Scene di popolare eccitamento avvenivano in Pisa, a cui si trovò Massimo d'Azeglio; il quale, interrogato dai più

accesi se si dovessero impugnare le armi: « Da una guerra civile, rispose, non mi par da cominciare; ma se credete esser pronti per la guerra nazionale e siete risoluti di combattere non i Modenesi ma gli Austriaci, cominciamola pure sui monti di Lunigiana, ed eccomi qua per uno. » Uscì un motuproprio granducale raccomandante ai Toscani di calmarsi e di aspettare, tranquilli e fidenti, la voce del principe, che li chiamasse alle armi se vi si dovesse ricorrere; « allora soltanto queste sarebbero fortunate — diceva Leopoldo II in quel motuproprio — , pensate che forza vien solo da unione, pensate all'onor nazionale, *pensate all' Italia*, le cui sorti, che parevano omai sicure, potrebbero venir compromesse da un passo imprudente. » Intanto la *Gazzetta di Firenze*, ch'era il foglio ufficiale dello stato, annunziava essersi fatte al duca di Modena formali proteste; e il granduca, a mostrare che il governo toscano non indietreggiava dinanzi alla necessità della guerra, ordinò la riunione di un campo a Pietrasanta. Si fu a un punto che le battaglie della indipendenza italiana non cominciassero da una guerra fra due arciduchi austriaci, quali erano quelli di Toscana e di Modena. » Tutto, poco dopo, si quietò, con le occupazioni fatte regolarmente a norma dei trattati; e si può dire che la contesa svanisse come una bolla di sapone.

Francesco Dall'Ongaro fu, anche allora, il più felice interpetre dei sentimenti liberali col suo famoso stornello *La livornese;* uno dei più commoventi che abbia scritto, nel quale una giovine donna canta mestamente l'addio alla sua Livorno, perché vuol seguire il damo ch' è ito sotto le bandiere. Eccolo:

LA LIVORNESE

Addio, Livorno, addio paterne mura;
Forse mai più non vi potrò vedere!

I miei parenti sono in sepoltura,
E lo mio damo è sotto le bandiere.
Io voglio seguitarlo a la ventura;
Un' arma in mano anch' io la so tenere.
La palla che sarà per l' amor mio,
Senza ch' ei sappia, la piglierò io.
Si chinerà sul suo compagno morto,
E per pietà vorrà vederlo in volto.
Vorrai vedermi, e mi conoscerai...
Povero damo, quanto piangerai!

Questo stornello fu messo in musica, in quell'anno 1847, dal maestro Giovanni Sebastiani.

Sorse, memorando, l'anno 1848.

Il 1° di Gennaio il popolo di Roma, nonostante il divieto delle Autorità, si recò al Quirinale ad acclamare il papa. L'eco di tali acclamazioni si ripercoteva nelle varie regioni italiche, suscitando dovunque frenetiche dimostrazioni. Pio IX era l'idolo e la speranza degl'Italiani, che vedevano riuniti in lui i loro caldi sentimenti di religione e d'amor patrio. Gli animi erano eccitati: eccitatissimi lo erano nel regno napoletano, e particolarmente in Sicilia, dove i cittadini, abituati da secoli alle libertá costituzionali, più tollerar non volevano il governo tirannico del re Ferdinando II. I Siciliani, dopo avere a lungo reclamato invano, compirono arditamente un atto unico nella storia: sfidarono il loro re. Con un manifesto, pubblicato ai primi di quel mese di gennaio, dissero a Ferdinando II: « O voi ci concedete subito la costituzione, o noi insorgeremo; e proprio il giorno 12, giorno del vostro compleanno, della vostra festa! » Il re tenne duro, e i Siciliani mantennero la parola. Albeggiava appena, il 12, e già per le vie di Palermo formicolava la gente,

dal volto annuvolato e pensoso. In piazza Fieravecchia si aduna una vera folla: a un tratto un giovane audace, Vincenzo Buscenni. leva di sotto alle vesti un fucile, lo agita in aria e grida « Palermitani, all'armi ! » Rispondono a lui voci altissime: « Abbasso Ferdinando, viva la Sicilia! all'armi, all'armi ! » Ed ecco avanzarsi verso la folla un sacerdote, l'abate Regona, con un Cristo in una mano, una spada nell'altra, e parlare commosso al popolo, e incitarlo alla rivolta ; e altri sacerdoti, e altri cittadini illustri in vari luoghi incôrano all'insurrezione. Giuseppe La Masa, legata ad una canna una pezzuola bianca, una rossa ed un nastro verde, fa per il primo sventolare in Palermo i tre colori d'Italia: la gente fa ressa d'intorno a lui, lo crede il capo della rivolta e lo segue. Il popolo chiede armi; e le donne dalle finestre gittano coccarde, e calano fucili, sciabole, pugnali. Le campane di Sant'Orsola suonano a stormo, quelle del convento della Gancia vi rispondono; poi altre ancora, e poi quelle di tutte le chiese della cittá. Ecco; il popolo è armato ! Il re Ferdinando allora ordina — e n' ebbe l'appellativo di *re bomba* — ordina di bombardare senza misericordia la bella Palermo; ma il popolo sostiene eroicamente la lotta, l'insurrezione si estende in tutta l'isola, e l'esercito borbonico é costretto a lasciare la Sicilia.

E Francesco Dall' Ongaro cantó così :

LO STIVALE

E il mio stivale s' allacciò lo sprone,
  E lo cacciò nel fianco a' suoi pedanti;
  E lo cacciò nel fianco a le persone
  C' hanno li piedi e non sanno ire avanti.
Vattene, Italia mia, vattene lesta:
  Ciò ch' era piedi diventò la testa.
Vattene, Italia mia, vattene sola:
  Viva chi proferì la gran parola!

Il Napoletano seguì ben presto la Sicilia nella rivolta, e il re Ferdinando II fu costretto a promulgare la Costituzione. La concessero poco dopo Leopoldo II in Toscana, dov'era insorta Livorno, il re di Sardegna e il papa. Ma gli eventi precipitarono; e, tra i casi infausti e dolorosi della prima guerra per l'indipendenza e fra le conseguenti amarezze e disillusioni, l'unico sovrano che mantenne la Costituzione fu Carlo Alberto!

Le provincie del regno Lombardo-Veneto non avevano avuto dall'Austria nessuna riforma liberale. Il 1° di gennaio di quell'anno memorando 1848, i Milanesi, per fare atto collettivo e ben visibile di protesta contro il dispotico governo austriaco, stabilirono di non fumare: pochi furono coloro che non si piegarono spontaneamente a tale sagrificio, e a que' pochi il popolo lo impose con risolutezza. Ne nacque qualche tafferuglio. Il giorno 3, per ordine del vicerè arciduca Ranieri, varie bande di soldati girarono, per le strade di Milano, fumando (taluno di essi aveva due sigari in bocca): era una vera provocazione. A porta Orientale e a Porta Tomasina que' soldatacci, alle prime parole di protesta dei popolani, si avventarono su di loro a baionetta spianata e tirarono furiosamente sugl' inermi, uccidendone alcuni e ferendone circa sessanta. Il parroco del Duomo, monsignor Opizoni, ebbe a dire al vicerè: « Ho più di 80 anni, ho veduto Russi e Francesi, ma fatti come quelli del giorno 3, mai. »

Il poeta nostro Dall'Ongaro innalzò subito la sua voce, ormai nota e cara, e mestamente cantò:

LA DONNA LOMBARDA

Toglietemi d'attorno i panni gai:
Voglio vestirmi di bruno colore.
Vidi scorrere il sangue, ed ascoltai
Le grida di chi fere e di chi muore.
Altro ornamento non porterò mai,
Fuor che un nastro vermiglio sopra il core.
Mi chiederan dove quel nastro é tinto,
Ed io: nel sangue del fratello estinto.
Mi chiederan come si puó lavare:
Ed io: nol può lavar fiume nè mare:
Macchia d'onore per lavar non langue,
Se non si lava nel tedesco sangue!

E la voce del poeta fu profetica. Scoppiata il 13 marzo a Vienna la rivoluzione, Milano insorse; e i cittadini, sostenendo la lotta eroica delle gloriose *cinque giornate*, cacciarono dalla loro cittá gli Austriaci!

Francesco Dall'Ongaro, fino dal dicembre 1847, era corso a Roma, dove, assieme con Giovanni Durando, Massimo D'Azeglio e con altri liberali, eccitava il popolo al risveglio nazionale. A Roma frattanto, nel gennaio '48 giungevano le notizie di Sicilia e di Napoli, le quali accendevano ognor più gli animi de' cittadini: la sera del 31, si seppe che Ferdinando II aveva concessa la Costituzione. Il 2 febbraio se ne fece gran festa; e fu in questo giorno che comparvero a Roma, per la prima volta, le coccarde tricolori, di cui si fregiarono anche i militi della Guardia civica. Una lunga processione di popolo si recò al Campidoglio; e qui, tra la commozione generale, furono cantati inni di libertà, fu imprecato all'Austria e acclamato a Pio IX. Ad un tratto un ardito giovane sale sul monu-

mento equestre di Marco Aurelio, ch' è nella piazza del Campidoglio, e mette in mano alla statua dell'antico imperatore romano una bandiera tricolore; fu un delirio, e le grida di « Viva l'Italia » salirono frenetiche al cielo.

E il poeta nostro cantò :

MARCO AURELIO

O Marc' Aurelio, poichè siete saggio,
Teneteveli cari i tre colori !
M' avete l' aria d' un pruno selvaggio,
Che, dopo tanto, metta foglie e fiori.
Ci deste prune, e melagrane or date :
Beato voi chè in meglio vi mutate.
Di pruno vi cangiaste in melagrano :
Romano foste, ed or siete italiano.

Francesco Dall'Ongaro si trattenne in Roma fino verso il 20 di Marzo. Sapute le notizie di Milano e la lotta eroica che sosteneva il popolo milanese contro gli Austriaci, egli sentì il forte desiderio di correre là dove con gran valore si combatteva, e si moriva. Con alcuni compagni, istruiti nell'esercizio delle armi, s'imbarcò a Civitavecchia: il 25 erano a Livorno, e il 29 a Milano, quando già l' Austriaco era stato cacciato dalla città. Il 1° d'aprile il Dall'Ongaro scriveva, al suo grande amico Niccoló Tommaseo, queste parole, che non si possono rileggere senza viva commozione: « Appena seppi i fatti di Milono mi vi recai con alcuni veneti e lombardi; troppo tardi per partecipare al pericolo e alla gloria de' cinque giorni; a tempo per ammirare lo spettacolo unico che presentava questa cittá tinta ancora del sangue di tanti prodi. Ieri visitammo i feriti, tra i quali uno solo piangova dirotta-

mente; ed era un moravo, che non poteva capacitarsi come la pietà lombarda potesse esercitarsi ugualmente sopra gli offensori e gli offesi. C'erano l'arcivescovo, il governo ed eletta schiera di cittadini. Io piansi venti volte, non so se d'invidia o d'orgoglio. Vi sono fra quei valorosi oltre a venti fanciulli; uno di 7 anni, che aveva fatto a' tegoli e a' sassi tre giorni, prima d'esser ferito al piede dalla mitraglia. Tutti avevano in volto una balda e serena allegrezza, che non può venire se non dalla coscienza dignitosa d'aver salvato la patria! »

Il 17 marzo era insorta anche Venezia, e il popolo, guidato da Daniele Manin, aveva costretto le milizie austriache a lasciare la città, e aveva proclamata la repubblica. Il Dall'Ongaro da Milano, ormai libera, va a Venezia, dove c'è bisogno di combattere. Giuntovi, scrive ai suoi di famiglia; raccomanda all'adorata sorella Maria il vecchio genitore (la madre era loro già morta!), ed invita i fratelli minori Antonio e Giuseppe a raggiungerlo. I tre fratelli, riuniti, corrono con altri prodi nel Friuli, ad affrontare gli Austriaci, che già si avanzano minacciosi. Il 14 maggio i Tedeschi sono prossimi al forte di Palmanova: si combatte; le bombe nemiche piovono terribili sui nostri. Il giovine Antonio Dall'Ongaro, mentre va coraggiosamente per spengere una bomba, è colto da un proiettile in pieno petto, e stramazza morente al suolo: accorrono a lui Gustavo Modena (il grande attore) e la sua consorte che lo aveva seguito al campo, e chiudono amorosamente per sempre gli occhi a quel leggiadro giovine, che per il primo aveva suggellato col suo sangue la libertà di Venezia!

In questo mentre, gli altri due fratelli Giuseppe e Francesco combattono sul Sile, verso Treviso. La sera del 22 aprile Francesco, dal campo di Pordenone, scrive al Tommaseo una lettera disperata; e la termina così: « Coraggio,

fidiamo in Dio che protegge l'Italia! oggi ero pronto a morire per essa!» Francesco, nella lotta, rimase illeso; ma Giuseppe fu ferito gravemente. Quando queste notizie tristissime giunsero alla casa paterna dei Dall'Ongaro, il vecchio genitore settantenne, già colpito da paralisi, pianse sulla sorte infelice de' suoi figliuoli, ma esclamò: « S' io non avessi le braccia impotenti, sarei con loro a combattere! » Chi, della morte di Antonio, n'ebbe il cuore schiantato, fu la sorella Maria, quella che poi fu l'angelo consolatore di Francesco per tutta la sua vita. E Francesco cantò il dolore di lei, con uno de' suoi più patetici stornelli:

LA SORELLA

E 'l mio fratello se n'è ito al forte;
 L'ha colto una granata in mezzo al petto'
 Sperò la libertà, trovò la morte:
 Volle una patria in terra, e al Ciel fu eletto.
Anch' io meschina, lo vorrei seguire:
 Mi prese un nuovo desio di morire!
Vorrei seguirlo ove non c' è nemici,
 Dove si vive liberi e felici!

Intanto si era avanzato nel Friuli il generale Radetzki: caduta in suo potere Treviso, i due fratelli superstiti Dall'Ongaro ripararono a Venezia. Quivi Francesco pubblicò un giornaletto popolare intitolato *Fatti e parole* ch'ebbe gran voga; ma vi manifestò idee estremamente ardite, anche contro il valoroso dittatore della repubblica, Daniele Manin; e allora egli venne proscritto da Venezia, e confinato a Ravenna.

Sollevatesi Milano e Venezia, molte altre città del Lombardo-Veneto le imitarono.

Il re di Sardegna e Piemonte, Carlo Alberto, credette giunto allora il momento di effettuare le speranze sue e degl' Italiani; e mosse guerra all'Austria. Per tutta l'Italia si sollevarono le speranze: il re di Napoli, il granduca di Toscana e il papa, spinti dai loro popoli, inviarono aiuti di milizie a Carlo Alberto che poi, dopo le sconfitte di Custoza e di Milano, ritirarono: Carlo Alberto, fu costretto a chiedere un armistizio.

A Roma il popolo, indignato contro il Papa, che pure era stato il suo idolo, si solleva a tumulto. Pio IX, impaurito, fugge a Mola di Gaeta, presso il re di Napoli; e i Romani proclamano la repubblica. Poco dopo anche il granduca di Toscana lascia Firenze e raggiunge, anch'esso, a Mola di Gaeta, il re di Napoli. Il 12 marzo 1849 Carlo Alberto, denunziato l'armistizio, riprende la guerra con l'Austria; ma il 23, sui campi di Novara, è irreparabilmente sconfitto: abdica la corona al figlio maggiore Vittorio Emanuele, e se ne va in volontario esilio ad Oporto, dove, pochi mesi appresso, muore di dolore!

L'Austria riacquista allora tutto il Lombardo-Veneto. Il granduca Leopoldo II rientra in Firenze il 28 luglio, dopo aver fatto occupare la città e lo stato toscano da un esercito tedesco, comandato dal generale D'Aspre. Resistevano Roma e Venezia.

Venezia, dopo una difesa che costituisce uno degli episodi piú eroici della storia d'ogni tempo, ricadde sotto il giogo austriaco il 28 agosto; e il suo grande dittatore Daniele Manin andò in esilio a Parigi, dove morì nel 1857, senza la consolazione d'aver vista la patria libera dallo straniero.

All'annunzio di questa morte Francesco Dall'Ongaro, che da Manin era stato, come abbiamo sentito, per quistioni politiche proscritto da Venezia, nobilmente scrisse questo stornello:

DANIELE MANIN

E vanne tu, cortese rondinella,
Che hai ratto il volo e dolce la favella;
E vanne tu sulla recente fossa
Che dell' esule illustre accoglie l' ossa.
E dirai che ogni sera e ogni mattina
Tu baci l'onda della sua marina;
E dirai che quell' onda ognor rammenta
Il nome di Colui che l' ha redenta:
E dirai che il ricordo di quel nome
Al Veneto Leon rizza le chiome.

A Roma — lo abbiamo detto — era stata proclamata la repubblica; e n'erano triumviri austeri Giuseppe Mazzini, Aurelio Saffi e Carlo Armellini.

Il nostro Dall'Ongaro a Ravenna, dov'era stato proscritto, ebbe la ventura d'incontrarvi Giuseppe Garibaldi, che si trovava in quella città con circa 300 seguaci, impaziente d'offrire la sua spada per la causa nazionale. Tra i due patriotti nacque amicizia fraterna; e poichè il Dall'Ongaro conosceva il ministro della guerra della repubblica romana, Pompeo Campello, propose a Garibaldi d'essere mediatore col Campello medesimo, affinché gli concedesse di metterlo alla testa dei volontari. Garibaldi accetta: il Dall'Ongaro va a Roma: la sua parola eloquente convince il Campello; ed ecco Garibaldi, acclamato, per la prima volta, nella cittá eterna, generale dei volontari italiani. Proclamata in Roma *la Costituente italiana*, il Dall'Ongaro viene eletto dal popolo romano tra i suoi rappresentanti; ed è, dalla repubblica, mandato in missione ad Ancona, dove la parte peggiore della plebe ha

commesso infamie e omicidi; ed egli riesce a ricondurla al buon ordine. Indi torna frettoloso a Roma, perchè vi si pugna contro le truppe che la Francia repubblicana ha inviate per abbattere la repubblica romana! I soldati francesi pongono l'assedio alla città; la difesa da parte dei nostri è eroica, ma inutile, dinanzi alle forze nemiche preponderanti: il 3 luglio i Francesi entrano in Roma, e vi ristabiliscono il potere assoluto del pontefice.

Il nostro poeta, al pari di tanti altri patriotti, é costretto, con l'adorata sorella Maria e il nipotino Luigi, figliuolo del fratello Antonio morto a Palmanova, a prendere la via dolorosa dell'esilio; si rifugia prima in Svizzera, poi nel Belgio, indi a Parigi, stentando la vita per sè e pei suoi cari scrivendo poesie, novelle, drammi, dando lezioni d' italiano e spiegando Dante agli stranieri: e questo era per lui di grande conforto. « I dieci anni del suo esilio — scrive il De Gubernatis — viss'egli non lieto, in laboriosa e dignitosa povertà; conobbe e praticò molti stranieri insigni, che l'onorarono; tra gl'Italiani, per quanto potè, parlò sempre parole di concordia; ed ai più poveri tra essi, egli povero, aprì la sua casa ospitale e la parca ma geniale sua mensa. »

Vittorio Emanuele II aveva ereditato il regno paterno sugl'infausti campi di Novara. Egli, fra mezzo alle più gravi difficoltà e ad una situazione quasi disperata, non aveva piegato dinanzi ai voleri del vincitore maresciallo austriaco Radetzky, e — re galantuomo — aveva mantenuto al suo popolo lo Statuto, già concesso da Carlo Alberto. Sorretto luminosamente, nella via aspra e spinosa,

dai consigli prima di Massimo d'Azeglio e poi da quelli del più grande degli statisti del suo tempo — Cammillo Cavour! —, nei 10 anni che corsero dal 1849 al '59 compiè tutta una preparazione sapiente per una riscossa. Ma questa, forse, non avrebbe avuto conseguenze felici, se il Piemonte si fosse trovato novamente solo in una lotta contro l'Austria: ed ecco il Cavour — a cui il tempo e la memore riconoscenza degl'Italiani aumentano frondi d'alloro — con una oculatezza ed un' abilità politica sorprendenti, stringere l'alleanza del suo re con Napoleone III imperatore dei Francesi, ed ottenerne valido aiuto in caso di conflitto. La guerra diventò inevitabile. Il 13 Maggio Napoleone III, con il fiore de' suoi soldati, sbarcava a Genova in aiuto di Vittorio Emanuele. Nessuno ignora l'esito fortunato di questa seconda guerra per l'indipendenza italiana, per cui la Lombardia, data dall'Austria alla Francia, era da questa ceduta al Piemonte: dolorosamente il Veneto rimaneva sotto il giogo austriaco!

La mattina del 27 aprile '59, proprio il giorno in cui Vittorio Emanuele rivolgeva il suo proclama di guerra all'esercito piemontese, il popolo fiorentino insorse; insorse pacificamente. A Firenze in piazza Barbano, oggi « dell' Indipendenza », la folla, che l'aveva invasa, gridava « Viva l'Italia, viva la guerra »; sotto il Palazzo Pitti altra moltitudine urlava « fuori il vessillo tricolore, guerra all'Austria! » A un tratto la bandiera tricolore con la croce sabauda viene innalzata sulle fortezze di S. Giovanni e di Belvedere; e sventola, subito dopo, dalle finestre di molti edifizi. Il granduca Leopoldo II — che i vecchi codi-

ni restauratori del '49 dicevano *Il babbo,* e che il popolo chiamava *Il Broncio* e più spesso *Canapone* — fidava molto sui soldati, specialmente su quelli tedeschi, detti dal popolo *Kaiserlicchi;* e aveva consegnato al generale Ferrari un plico suggellato, col quale l'autorizzava a tirare su Firenze dalle due fortezze. Ma, a una domanda rivolta all'ufficiale Angiolini dall'arciduca Carlo, uno dei figli del granduca racchiuso nella fortezza di Belvedere, se c'erano abbastanza munizioni, l'Angiolini fieramente rispose che egli ed i suoi soldati non avrebbero tirato un sol colpo contro il popolo. Leopoldo II capì, allora, che non poteva far più conto su nessuno; e la sera stessa, sull'imbrunire, abbandonò per sempre, con tutta la famiglia, Firenze. Così, pacificamente, avvenne la rivoluzione toscana del 27 aprile.

Francesco Dall'Ongaro, quel giorno stesso, rivolgeva al *Babbo* questi suoi stornelli:

IL BABBO

I

Il Babbo una mattina aperse gli occhi,
E vide tutto croci e tre colori:
La tremerella gli pigliò a' ginocchi,
E fe' venir soldati e servitori.
— Chi fece sventolar quella bandiera? —
— Altezza, sono i fior di primavera! —
— E quelle croci, che mi danno noia? —
— Altezza, gli è la croce di Savoia! —

II

— Ferrari mio, quanti cannoni avete
In forte Belvedere e a San Giovanni?
O fate aprir quel plico che sapete;
Levatemi, per Dio, di tanti affanni!

Tingetemi Firenze a giallo e nero:
  Di quelle croci fate un cimitero. —

III

— Si dice che il Signor pe' fini sui
  Gastiga i buoni che gli son più cari;
  Io, che in Toscana rappresento lui,
  I figli miei li vo' trattar del pari.
Il Bomba la trovò la vera via:
  Mi chiameran Granata, e così sia! —

IV

O vero Babbo, o esempio di bontate!
  O specchio di sapienza granducale!
  I figli suoi li alloggia alle Murate,
  I Kaiserlicchi a Poggio Imperiale.
Ai Kaiserlicchi diede i francesconi:
  Ai suoi Toscani riserbò i cannoni.

V

— Babbo, l' esempio non andrà perduto;
  Quando vorrai tornar nel tuo podere,
  Ti renderemo il debito saluto
  Dai forti San Giovanni e Belvedere.
La prova ti darem del nostro amore,
  Come co' buoni adopera il Signore.
La prova ti darem del nostro affetto,
  A colpi di granata e di moschetto! —

Terminata, con la pace di Villafranca, la guerra, Leopoldo II rivolse a' suoi diletti Toscani un manifesto melifluo, tutto tenerezza; e il poeta nostro, interpetrando felicemente, come sempre, gl'intendimenti del popolo, gli rispose con questo stornello:

TROPPO TARDI

Altezza, questo vostro fervorino,
Ch'è tutto miele e fior di cortesia,
Dite, l'avete scritto a Solferino
Con Cecco Beppo e l'altra signoria,
Quando noi si sudava a San Martino
Fra il rombo e il fischio dell' artiglieria,
Quando Vittorio colla spada in alto
Per cinque volte ci menò all' assalto?
Quello era il tempo da spiegar bandiera!
Ma allor la vostra era la gialla e nera.
Ora ci promettete altri stendardi...
Altezza, perdonate! È troppo tardi!

Nella notte dal 5 al 6 maggio 1860, un migliaio di uomini, pochi più, saliti come fantasmi su due piroscafi mercantili, il *Piemonte* ed il *Lombardo*, salpano nascostamente da Quarto presso Genova. Chi sono? dove sono rivolti? — In alto mare, all'alba, appaiono vestiti di una fiammante camicia rossa. Il loro duce li arringa dal ponte del *Lombardo*: essi, mentre ne fissano la bella testa leonina e lo sguardo fascinatore che ha lampi di fuoco, ascoltano reverenti la sua parola: « La missione vostra — ei tuona con magica voce possente — sarà basata sull'abnegazione la più completa, davanti alla rigenerazione della patria: il nostro sarà grido di guerra, e metterà spavento ai nemici d'Italia! » E con l'entusiasmo e la speranza nei cuori, navigano i *Mille* silenziosi, per le onde del Tirreno. Il loro capitano ha udito le grida di dolore che laggiù in Sicilia si sono alzate contro il tirannico governo del re Francesco II di Borbone; e li conduce in aiuto di quei

fratelli oppressi per liberarli o morire con loro. Sono *Mille* soltanto, e dovranno battersi uno contro dieci, contro venti! e che monta? dov'è *Garibaldi*, si combatte e si vince!

Garibaldi! ho proferito questo nome sacro a noi Italiani, che accende anche ora, subitamente, nei nostri animi i sentimenti piú vivi d'entusiasmo e i piú delicati e profondi d'affetto! A que' tempi, per i seguaci dell'eroe, quel nome sonava vittoria; per i nemici, paura; per il popolo, venerazione e santità. Garibaldi, piú che persona, era un ideale, un simbolo: ei riuniva in sè tutti i segni di bellezza e i sogni di poesia, tutte le attività e le energie, tutte le brame e le speranze di nostra gente. La sua voce era la voce potente d'Italia tutta dalle cime nevose delle Alpi a quelle infocate dell'Etna; il suo cuore era il gran cuore del popolo italiano; la sua spada aveva in sè la forza della fede sicura e della volontà ardente di tutto un popolo che anelava a libertà!

L' 11 maggio i *Mille* sbarcano a Marsala; e pochi giorni dopo, il 27 maggio, entrano trionfanti in Palermo! Ció sembra anche oggi, a ricordarlo, un miracolo! Nella capitale sicula, Garibaldi è acclamato più che un liberatore, quale un Dio! Le donne plebee lo dicono bello come l'angelo che gli ripara i colpi in battaglia, e le gentildonne domandano agli ospiti venuti d'oltremare se hanno mai visto quell'angelo; gli uomini del volgo, nella loro superstizione, immaginano che sia nato dal demonio e da una santa; e i soldati borbonici, dinanzi a lui, scappano, come se avessero davvero dinanzi agli occhi un demonio terribile! E il bello e biondo eroe passa, coi suoi compagni dalla camicia rossa, come una visione radiosa e fiammante! Passa lo stretto di Messina, e va innanzi, sicuro, pel regno napoletano, trionfalmente! I nemici fuggono al solo vederlo; le popolane corrono a fargli benedire i loro pargoli;

il re Francesco trema al suo avvicinarsi, e si rinchiude in Gaeta! E l'eroe biondo, bello e buono, entra in Napoli, tranquillo, fra acclamazioni deliranti! Nessun uomo n'ebbe mai uguali: durarono tutto il giorno fino all'imbrunire, e pareva che non dovessero aver piú termine; ma, calate l'ombre della sera, fu annunziato al popolo che il liberatore spossato dalla fatica e dalla commozione, desiderava riposo. E allora quella gente, ch'era frenetica, ch'era pazza per la gioia, si quetò in una calma improvvisa; e la immensa folla, tra cui udivasi piano piano ripetere « *il padre nostro dorme,* » si disperse per le vie, e tornò silenziosa alla proprie abitazioni!

Francesco Dall'Ongaro, che da Garibaldi era chiamato fratello, cantò il grande guerriero in Sicilia con questi stornelli, i quali corsero manoscritti per l'Italia, con la stessa rapidità e col medesimo successo di quello *dei tre colori.*

GARIBALDI IN SICILIA

DONNE DI PALERMO

I

E l' ho veduto io stessa a Monreale,
  E vidi i lampi che gli uscian dagli occhi.
  Ei non è fatto di tempra mortale,
  E non c'è piombo che nel cor lo tocchi.
E me l' ha detto una monaca pia,
  Ch' egli è fratello a Santa Rosalia!
La Santa gli ha mandato un talismano,
  Tessuto in cielo colla propria mano.

II

L' angiol Michele lo venne a trovare,
  Ed una stella gli posò sul fronte.
  Questa ti guiderà per l' alto mare:
  Questa la via ti mostrerà del monte.

Quando si move e ti fiammeggia avanti,
  Sprona il cavallo e fa' marciare i fanti:
Quando si ferma in mezzo all' aria aperta,
  Suona l'attacco e la vittoria è certa.

SOLDATI BORBONICI

I

Menaci contro i Turchi e li Zuavi,
  Menaci contro il diascol che ti porti.
  C' imbarcheremo, o re, sulle tue navi,
  Combatteremo e morirem da forti.
Ma contro a quello non voler menarne,
  Ch' ei non è fatto della nostra carne.
Noi gli tiriamo, e il colpo indietro torna;
  Noi cadiam morti, e lui ci fa le corna.

II

Fa' di raccomandarti a San Gennaro,
  E fagli celebrar messe e novene;
  Chè Garibaldi è il suo figliuol piú caro,
  E il sangue suo gli bolle nelle vene.
Sire, gli é un santo sotto forme umane:
  Prima ci vinse, e poi ci diè del pane.
Mostrati buono e fagli cortesia,
  Ch' ei non si vince per diversa via.

PLEBEI

I

È nato d' un demonio e d' una Santa,
  In un momento che han sentito amore:
  Gli è tutto il padre, quando il ferro agguanta,
  Ma della madre ha la dolcezza in core.
Quando combatte, il genitor gli manda
  La sua feroce ed invincibil banda:
Quando riposa, gli sorride in viso
  Un raggio, che gli vien dal paradiso.

II

Il mar che rugge tra Cariddi e Scilla
  Non lo sgomenta e non lo tiene indietro:
  L' onda al suo cenno si farà tranquilla,
  Camminerà sul mar come San Pietro.
C' è Santa Rosalia di là dal Faro,
  A Napoli per lui c' é San Gennaro.
O San Gennaro, o Santa Rosalia,
  Salvate Garibaldi, e così sia!

VOLONTARI GARIBALDINI

I

O buona gente dell' Italia estrema,
  Lasciate star li Santi e li demòni;
  Chè Garibaldi de' dimon non trema,
  E sa che i Santi non son tutti buoni.
La Santa da cui nacque, è Italia bella,
  La libertà d' Italia, è la sua stella.
La stella che lo guida, è Libertade;
  Chi per lei pugna vince, anche se cade!

II

E la sua veste Italia gliela diede,
  Tinta nel sangue de' martiri suoi;
  Ma pura come giglio è la sua fede,
  E il suo drappello gli è un drappel d' eroi.
E i tre colori della sua bandiera,
  Non son tre regni, ma l' Italia intera;
Il bianco l' alpe, il rosso i due vulcani,
  Il verde l' erba de' lombardi piani!

Terminato con la battaglia del Volturno di conquistare in pochi giorni, in un modo che sembra favoloso, il reame di Napoli e Sicilia, e dopo di averlo ceduto, perchè fosse possibile e sicura l'unità d'Italia, a Vittorio Emanuele, Ga-

ribaldi si ritirò nella sua isola di Caprera, che aveva acquistata nel 1854, a coltivare la terra, aspettando ansioso l'ora nella quale l'indipendenza d'Italia potesse compiersi. Mai la storia ha registrato una condotta più bella e piú nobile di questa!

Fino dal 1858 Francesco Dall'Ongaro, ancora esule a Parigi, era sceso a Torino, per presentare a Cavour un progetto di alcuni ingegneri francesi pel taglio dell' istmo di Panama. Tornò in Italia un' altra volta nel 1859; finalmente nel '60, dopo la pacifica rivoluzione toscana, si ristabilì in patria, e prese dimora in Firenze. Il barone Bettino Ricasoli, che reggeva in quell'anno il governo provvisorio di Toscana, considerato quanto il Dall'Ongaro aveva operato per la causa italiana, a lui che era il poeta nazionale più popolare, e letterato d' attico ingegno e critico d' arte valentissimo, offrì il modesto ufficio d' insegnante letteratura drammatica nella Scuola fiorentina di declamazione. Il Dall' Ongaro, che era povero e che doveva provvedere al sostentamento suo e della diletta sorella Maria, fida compagna dell' angustiata sua vita, accettò volentieri; accettò tanto più volentieri, inquantochè poteva così dimorare nella patria di Dante, da lui sospirata a lungo nei dolori dell'esilio. E la sua musa popolare fece, da allora, sentire, nella gentile Firenze, la sua nota e cara voce, per ogni avvenimento importante che succedevasi nella via della resurrezione italica: essa gittava i suoi stornelli — ne scrisse circa 200 —, ch'erano la gazzetta poetica della nostra vita pubblica, alla ventura, come foglie staccate da un fiore e gittate al vento; e gli stornelli, dettati ora in patria

— diceva il poeta — «sono migliori di que' pochi da me scritti nell'esilio, perchè sono fiori che hanno bisogno di quest'aria e di questo sole d'Italia.»

Nel 1866 avvenne la terza guerra per l'Indipendenza italiana, nella quale noi, contro l'Austria, fummo alleati con la Prussia: guerra nella quale non ci arrise la vittoria. Per fortuna, la nostra alleata batteva terribilmente a Sadôva l'Austria, che fu costretta a chieder pace e a cedere a noi il Veneto.

Ai primi sentori di questo grave cimento, nel mese d'aprile, il Dall'Ongaro dava alla luce il seguente stornello, che è tra i più belli.

LA VENEZIANA

I

— E perchè Dio ti diè gli occhi celesti,
Come agli angioli suoi del paradiso,
Imiti quel color fin nelle vesti,
E non ami altro fior che il fiordaliso?
Degna chinare un po' lo sguardo altero,
Mira la terra a sua stagion novella:
Di tre colori si tinge il pensiero,
E la rosa tra i fiori è la più bella. —

II

— Amo il color del mio paterno cielo,
Amo l' azzurro della mia laguna;
Ma li veggo a traverso un negro velo,
Fin che il vento imperversa e la fortuna.
Quel dì che in patria riporremo il piede,
Col Leon di San Marco all'aura spanto,
Al color della speme e della fede
Intreccerò la rosa e l'amaranto. —

Immaginatevi, dunque, la gioia del nostro poeta allorquando, per effetto della pace, l'Austria, salvo il Trentino e Trieste, dovè cederci il Veneto.

Per compiere l' unità d' Italia non rimaneva che liberare Roma dal papa. L'impresa, più che difficile, era arrischiata e pericolosa dal lato diplomatico, relativamente alle potenze cattoliche e in particolare alla Francia, che aveva difeso sempre il dominio temporale del pontefice e che ancora, a tal uopo, manteneva in Roma un presidio.

Ma gli eventi precipitarono, e a nostra fortuna. L'antagonismo, già esistente tra la Francia e la Prussia, condusse alla guerra fra queste due nazioni, nel luglio 1870; ne fu occasione la candidatura di un principe della Casa di Hohenzollern al trono di Spagna. Poco dopo, cominciata la guerra, Napoleone III, imperatore de' Francesi, fu costretto ad annunziare a Pio IX il richiamo delle sue truppe da Roma. Sconfitto Napoleone III a Sédan il 2 settembre, irreparabilmente, l'Italia fu libera di risolvere, senza il più grave degli ostacoli, la questione romana. Il paese tutto, con manifestazioni chiare ed energiche, spingeva il Governo ad occupare Roma.

Francesco Dall'Ongaro, in questo frattempo, scrivendo ad un suo illustre amico tedesco, il Thomas biliotecario a Monaco, diceva: « La questione di Roma per noi Italiani è essenzialmente politica. Vogliamo andare a Roma a qualunque costo, per non essere un corpo acefalo. Non possiamo fermarci così. Roma è necessaria all'organamento della nostra vita politica: non vogliamo lasciare cotesta cittá alla reazione europea. Il giorno che re Guglielmo di Prussia sarà sotto le mura di Parigi, re Vittorio sarà sotto quelle di Roma. Credetemi: i due movimenti sono ugualmente necessari, legittimi, fatali. Cosa fatta, capo ha. Il Congresso delle potenze ratificherà poi il fatto compiuto. Acquietate dunque

le vostre apprensioni, e considerate questa soluzione come immancabile. Finchè Roma è nelle mani del Papa, la Francia troverà sempre il modo di sostenerlo. No, mille volte no. Bisogna finirla. L'Italia allora non avrà più disordini interni: saremo forti, e più degni della vostra stima e della vostra alleanza. »

Parole profetiche! Poco dopo Sédan, le truppe tedesche si trovavano sotto le mura di Parigi; e il 20 settembre i nostri soldati entravano, per la breccia di Porta Pia, in Roma, che fu e sarà per sempre la capitale legittima e intangibile della patria risorta!

E il poeta nostro, che aveva veduto con somma gioia, compiersi il sogno, il gran sogno di tutta la sua vita, il 2 ottobre 1870 scriveva uno degli ultimi suoi canti popolari:

ROMA

O Roma, io m' inginocchio, e ti saluto
  Libera alfine delle tue ritorte!
  Salve, o città di Scevola e di Bruto,
  Nata ad oprare ed a patir da forte!
  Ti reco giubilando il mio tributo:
  Io che gridai co' *Mille:* o Roma, o morte.
Più non ti dico la città del mondo;
  Chi troppo sale, s' avvicina al fondo.
Più non ti chiamo la città di Piero!
  Osserva il giusto, e non bandir che il vero.
Piú non ti grido la città di Giano!
  Guarda sempre dinanzi, e andrai lontano!

L'opera politica di Francesco Dall' Ongaro era finita; e a lui non restava che vivere tranquillo nella pace dello studio e del lavoro alla sua Scuola di declamazione. Ma vivere tranquillo, egli non potè. Politicanti farisei d'ogni colore

si scagliarono contro di lui, perchè aveva abbandonato la veste talare e aveva combattuto con Garibaldi per la libertà d' Italia: ad essi si unirono critici e letteratucoli disoccupati, invidiosi della sua modesta cattedra la quale a lui — che aveva data tutta la sua esistenza, l'opera dell'uomo e la mente del poeta alla patria — fruttava appena per mantenere sè e l'amata sorella Maria. E fra tutti questi malvagi e invidiosi, tanto dissero e tanto fecero, ch'egli stesso, il Dall'Ongaro, a cui erano divenute insopportabili le basse e vili maldicenze, nonostante l'affetto che aveva per Firenze, sua dimora ambita d'elezione, chiese ed ottenne dal Ministero d'essere trasferito a Napoli. Abbandonando, nell'ottobre del 1872, Firenze, le rivolgeva questo appassionato e commovente stornello:

A FIRENZE

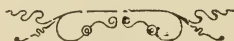
Addio Firenze, addio Firenze bella,
  Dolce riposo d'ogni spirto lasso;
  Addio città della gentil favella,
  Dov' è storia ogni muro ed ogni sasso.
  A te mirai fin dall'età novella;
  Or, vecchio e stanco, da te volgo il passo.
Ma forse un dì, quando l' invidia cessi,
  Ricorderai chi sono e che facessi;
Ricorderai dell' uom che t' ha lasciato
  La fronte onesta, e lo stornello alato.
E alcun forse dirà: Qui stette e visse;
  E confermò coll' opra il ver che scrisse.

Il Dall'Ongaro si recò a Napoli, già affranto da una vita di lotte eccessive e di troppe sventure; e vi spirò poco appresso il 9 gennaio 1873.

In Firenze, alla notizia della sua morte, la pietà di alcuni giovani d' ingegno, che poi furono uomini illustri

nella letteratura — Mario Rapisardi, Giovanni Verga, Aurelio Costanzo, Angelo De Gubernatis — volle che fosse ricordata ai posteri la sua memoria con una lapide, che fu apposta nella casa da lui abitata in Via San Niccolò.

Oggi, nei tempi eroici che corrono durante la gloriosa nostra quarta guerra d' Indipendenza, la fama del poeta, che morì povero e tormentato, è rinverdita di nuovi allori; e i suoi *Inni* e i suoi *Stornelli* politici sono ricordati e ripetuti, e sollevano nuovo caldo entusiasmo.

Certo le sue ossa fremono oggi amor di patria e il suo spirito aleggia sull' Italia, ch' egli tanto amó e per la cui redenzione tanto operò; sull' Italia che sta per compiere i suoi alti destini e per tornare tutta dentro i confini che Dio e natura le diedero, padrona e signora di sè, maestra di civiltá al mondo.

LA MELODIA ITALIANA

E

SUA NECESSITÀ NELL' ARTE

Viaggiando nel mezzogiorno d'Italia, nel Napoletano ed in Sicilia, possiamo farci un'idea esatta dello splendore dell'arte architettonica e figurativa degli antichi Greci. Il tempio di Segesta e quello della Concordia a Girgenti, conservati ancora in buono stato, presentano meravigliosi modelli di quell'architettura ch'ebbe in Atene la perfezione, con la sublime opera di Ictino e Callicrate, adorna delle mètope e dei bassorilievi di Fidia, il Partenone. Il Museo di Napoli riunisce una grande e variata copia di sculture, ritrovate negli scavi, sia in Grecia che attorno a Roma e più che altro a Pompei ed Ercolano, non poche delle quali, come la Venere Callipige, il Mercurio in riposo, il Narciso, l' Ercole Farnese, sono manifestazioni di vera ed assoluta bellezza. La casa dei Vettii a Pompei, nella decorazione policroma delle sale, dai colori ancora vivissimi come affreschi moderni, c' indica quale grazia conseguisse la pittura al tempo dei Romani, eseguita, quasi sempre, da artisti greci. E gli avanzi degli antichi teatri — o singolare bellezza del tuo teatro greco, Taormina, da cui scorgesi il mare in vasto orizzonte e ai piè il Capo Sant'Andrea e l' Isola Bella, e alla destra in alto le vaghe contrade etnee con l'altissimo vulcano sulla cresta spesso fumigante, ed a sinistra Scilla e Cariddi e l'estreme Calabrie — ci fanno immaginare alla fantasia le pubbliche rappresentazioni delle tragedie di Eschilo, di Sofocle e di Euripide.

La Tragedia greca era declamata musicalmente: ma come? Ecco quello che lo studio dell' antichità non ha saputo dirci con precisione; e quale e come fosse la musica dei Greci non sappiamo ancora con sicurezza. È opinione dei più che ai Greci furono ignote la polifonia e l'armonia, e conseguentemente la melodia a forme chiuse come è stata nell' epoca moderna.

I Romani non ebbero una singola arte musicale, nè lasciarono scritti che illustrassero con maggior chiarezza le teorie musicali dei Greci. Con le invasioni barbariche, la musica, in Italia, al pari delle altre arti consorelle, andò perduta. Il Cristianesimo, ne' primi secoli, fu luce di anime, ma non fu, nè poteva essere manifestazione di bellezza artistica; i canti della chiesa cristiana furono umili e monotoni, e vennero cantati e accompagnati all'unisono: questo fu il periodo della *omofonia*, periodo, cioè, senz'arte musicale, che durò fino verso il 1000. Peró, fu dalle norme e regole del canto fermo di San Gregorio che scaturirono le prime tonalità della *polifonia*, le quali ebbero poi varietà dall'uso di alcuni popoli barbari del Settentrione, come i Longobardi, di accompagnare il canto con una specie di armonia. Con la polifonia non si ebbe adunque più il canto od il suono all' unisono; ma si ebbero più voci assieme, e più toni per gli strumenti. Da prima le voci furono due — *discanto* — poi quattro, quelle cioè di tenore, soprano, contralto e basso. E la musica, per tutto il medio evo, anzi la musica veramente artistica, fu, fino verso il 1500, essenzialmente *vocale polifonica* (periodo della polifonia assoluta); cioè tra le due o quattro voci che cantavano (magari più persone formavano il gruppo dei tenori, altre quello dei contralti e via discorrendo) non ce n'era una che, nel canto, emergesse con un discorso melodico, mentre le altre accompagnavano armonizzando. No, tutte

le voci intonavano la stessa frase, chi più alto, chi più basso, chi una terza sopra, chi una quinta sotto, chi prima, chi dopo, riposandosi, riprendendo, alternando, intrecciandosi, a guisa dei disegni dell'architettura e pittura moresca; e questo fu detto *contrappunto,* o *arte polifonica*, ch'ebbe sua culla in Francia e sviluppo e sede gloriosa nei Paesi Bassi: e furono i maestri fiamminghi che lo importarono poi in Italia.

E di melodia fino al 1500 nulla? Di melodia, come la intendiamo noi oggi, nulla; ma di *melopea,* cioè di una poesia declamata con un certo andamento sonoro, spesso senza ritmo e misura, talvolta ritmico ma soltanto nel senso teorico d'allora, sì; e questa melopea fu quella delle canzoni popolari e dei canti dei *trovatori medioevali.*

Mentre i dotti si perdevano nello studio delle regole e nelle astruserie del contrappunto e dell'arte musicale polifonica, il popolo cantava come il cuore gli dettava, accompagnandosi con la viola ad arco, o col liuto. Di queste canzoni popolari italiane del medioevo non si ha alcun ricordo scritto. Invece gli studiosi moderni sono riusciti a rintracciare le *melopee* (non così gli accompagnamenti strumentali) di alcuni canti dei *trovatori provenzali*, i quali componevano parole e musica. Dopoché i Crociati mossero e tornarono dalla liberazione del sepolcro di Gesù, sorta la cavalleria con le sue idealità in difesa del trono, dell'altare e della donna, alcuni nobili cavalieri, che furono detti *trovatori,* cominciarono a intesser parole e musica di canzoni, in ricordo dell' impresa di Terrasanta, inneggianti alle ardite gesta dei caduti, o alla bellezza e leggiadria delle dame che avevano ferito i loro cuori. Fu un vento primaverile di poesia musicata, che venne a noi di Francia, dalla vaga e gentile Provenza, e che preluse ai primi dicitori in rima nel nostro volgare eloquio, laggiù nella bella

terra di Sicilia, con Ciullo dal Camo, Pier delle Vigne ed Enzo figlio del cavalleresco imperatore Federigo II, il quale sognò, guerriero poeta, di riunire e dare unità alle sparse membra d' Italia !

Spariti i trovatori, nei secoli venturi XV e XVI, mentre il canto polifonico della chiesa si perdeva in forme artificiose e si corrompeva con la mescolanza di arie profane, la melopea popolare si conservava fresca con le canzoni dette *villanelle*, *frottole*, *maggiolate* ec. Sono questi i bei tempi di Lorenzo il Magnifico: la lingua italiana ha già avuto i suoi padri con Dante, Boccaccio e Petrarca, l'arti grafiche sono giá risorte ed arrivate ad una tale altezza, che forse non sarà mai più raggiunta; ma la musica, la vera arte musicale, ancora non é nata. Andiamo innanzi: siamo alla prima metà del '500, in un tumulto di vita italiana corrotta, ma grande. Vivono l'Ariosto, Michelangelo, il Tiziano, il Bramante, Raffaello: fervono amori ed armi; l'Italia tutta è un faro potentissimo di civiltà che illumina l'universo; ma gli stranieri la dominano e la incatenano con la forza. Però, quando credono di avere avvinto ed attutito il nostro genio, che ha già ridato al mondo la bellezza figurativa, esso, il genio italico, superando ogni stridore e cozzo di armi ed ogni lamento di oppressi o di timide anime in pena, dà al mondo la *melodia*, raggio divino; e così l' Italia soggiogata domina i suoi vincitori, con la purezza e dolcezza del nuovo canto melodico che si eleva dal fatidico suo petto.

Fu, verso i primi del secolo XVI, il sorgere dell'accompagnamento strumentale alle varie forme del canto o popolare o polifonico, che, per il bisogno di dar più libera espressione ai sentimenti e affetti dell'animo, dette il primo tracollo alla polifonia, e fece sorgere le prime *melodie*; cioè il predominio di una *voce sola* sulle altre nel discorso

musicale. Ma fu soltanto alla fine del '500 che si ebbe la melodia quale oggi risulta nell'arte musicale, e fu essa creazione esclusivamente italiana. Durante il secolo XVI la canzone popolare in Italia perse le forme già in uso ed indeterminate delle frottole, villanelle ec. e, a poco a poco, si trasformò nella *canzone italiana per canto:* e questa canzone ebbe il discorso musicale melodico, anzi fu la *melodia italiana*, che trovò nel popolo le fonti della sua purezza e freschezza, le vibrazioni del sentimento e dell'espressione, e che venne coltivata da una pleiade di geniali compositori nostri: e si ebbe *il dolce stil nuovo musicale italiano*, pari, per dolcezza, a quello poetico del '300 di Guido Guinicelli e di Cavalcanti e di Dante nelle rime della *Vita nuova.*

Dunque la melodia italiana ha nascita e fondamento popolare; anzi, diremo, ha sua base e radice nell'anima del popolo.

Però la canzone italiana melodica sarebbe potuta rimanere un fatto locale, soltanto una manifestazione etnica italiana, che, probabilmente, non avrebbe influito sullo sviluppo generale dell'arte. Ma gl' Italiani inventano ora una nuova forma d' arte musicale, che addiviene sollecitamente il maggiore e il preferito diletto di tutti i pubblici d' Europa.

In Firenze, che, nel medioevo, era stata il centro del *risorgimento italiano* nelle lettere e nelle arti grafiche, verso la fine del secolo XVI una compagnia di gentiluomini, desiderosi di approfondire la mente nello studio di ogni cosa bella, si riuniva in casa di Giovanni Bardi, Conte di Vernio, uomo assai colto, poeta e musicista.

Erano della camerata le persone più dotte e i migliori artisti che allora vivessero in Firenze: Giulio Caccini, Jacopo Peri, Emilio Del Cavaliere, il Chiabrera e Ottavio Rinuccini poeti, Girolamo Mei, Pietro Strozzi, Jacopo Corsi e Vincenzo Galilei, padre del grande scienziato. Delle loro conversazioni era soggetto preferito la musica, di cui la dotta compagnia deplorava la decadenza, cercando il modo di porvi riparo. Si lamentava specialmente la completa mancanza, nella polifonia, di grazia e d'espressione; e si riteneva necessario di modificare il canto, per fare in modo che almeno riuscissero intelligibili le parole. Fu allora che Vincenzo Galilei mise in musica, per una voce sola (*monodia)* il canto del Conte Ugolino della Divina Commedia: dopo questo tentativo, furono musicate poesie di altri celebri poeti, sempre per una voce sola, le quali furono dette le *Nuove musiche*; e in fine la Camerata dei Bardi, (mentre il popolo, per conto suo, cantava nel dolce stil nuovo la nuova canzone monodica), credendo, erroneamente, secondo gli studi fatti, di ridar vita alla tragedia greca, inventò il *dramma musicale*, *l'opera*. La prima opera fu la *Dafne* del poeta Rinuccini, musicata da Jacopo Peri, che venne eseguita l'anno 1594 in casa Corsi; la seconda, la quale ebbe maggiore successo, fu la *Euridice* dello stesso Rinuccini, musicata in parte dal Peri e in parte dal Caccini, rappresentata il 6 ottobre 1600, in occasione delle nozze avvenute in Firenze di Maria de' Medici col re di Francia Enrico IV.

Ciò che distingueva in modo assoluto *l'opera* e la *nuova canzone italiana* da tutta la musica precedente, era — giova ripeterlo — il canto a solo (la monodia) con accompagnamento strumentale. Questo canto a solo, nell'opera, fu da principio arido, piuttosto parlato che cantato, e la declamazione stessa era ancora pesante e simile ad una

salmodia: uno stile detto, con parola rimasta nel linguaggio teorico musicale, *recitativo*, a piccole frasi melodiche, senza ritmo deciso, e intercalato da brevi cori. Oggi questo recitativo, senza melodia organica e periodizzata, sembrerebbe monotono; ma con esso la melodia italiana, che fu la melodia universale, era nata; e per suo mezzo la musica poteva esprimere il sentimento della poesia, anzi il discorso melodico si adattava, compenetrando parole e musica, alle più lievi sfumature del sentimento.

Intanto con la melodia si sviluppava in Italia, particolarmente per opera del maestro Giuseppe Zarlino, l'armonia accompagnatrice della melodia stessa; e, sorta in Italia come una nuova coscienza musicale, gl'Italiani, infervorati dal loro genio, inventarono rapidamente, una dopo l'altra, tutte le forme dell'arte musicale moderna, sia lirica, sul teatro, che da camera; sia vocale che strumentale: dopo *l'opera*, nella musica vocale, *la cantata*, e *l'oratorio*; e nella strumentale, derivata dalla vocale, la *toccata*, le *fantasie*, i *concerti grossi*, le *sonate a solo* per ogni singolo strumento, il *trio*, il *quartetto*, il *quintetto*, e finalmente la *sinfonia;* forme tutte che costituirono il periodo musicale dei tempi moderni, periodo della *melodia accompagnata*, *o armonia vocale e strumentale.*

E se tutte queste nuove forme sublimi d'arte, noi Italiani, ancora schiavi politicamente dello straniero, largivamo, da gran signori, agli stranieri che ci opprimevano, e le fecero proprie; e se nel campo della musica istrumentale i Tedeschi ci sorpassarono — noi non possiamo vantare un Bach, un Mozart, nè un Beethoven — nel l'Opera noi fummo, attraverso i secoli fino alla morte del Verdi, i regnanti assoluti, che distribuimmo al mondo, con grande prodigalità, i tesori della nostra *melodia* e del nostro *bel canto*.

Il bel canto italiano fu una conseguenza della melodia nell' opera e nella canzone da camera.

Mentre Claudio Monteverdi e Alessandro Scarlatti, assieme con una pleiade gloriosa di compositori italiani, studiano, fecondano, avvivano *l' opera* e stabiliscono la melodia pura, periodizzata, ritmica, quale oggi la conosciamo, sorgono, tra lo scorcio del '600 e la prima metà del '700, quando tutta l'Italia bamboleggia co' suoi poeti Arcadi e le arti figurative cadono, dal barocco impetuoso e talvolta solenne, nel frivolo e nella preziosità, sorgono le celebri scuole musicali di Venezia, Napoli, Roma, Firenze — famosissime particolarmente le due prime — le quali, vere fucine d'arte viva, producono a centinaia gli artisti che per il mondo propagano e fanno ancora glorioso il nome d' Italia, offrendo la bellezza di un'arte così pura, che forse mai avrà paragone.

Ma più dei sonatori furono i cantanti italiani, che con le belle melodie, dominarono i pubblici ed i cuori in tutta Europa. Essi facevano versare lacrime di tenerezza, e suscitavano entusiasmi, deliri, furori, emulazioni e parteggiamenti di uditori, che noi ora riusciremmo appena a rappresentarci con uno sforzo della fantasia.

I grandi compositori della prima metà del '700, quali (dopo lo Scarlatti) Vinci, Leo, Durante, Feo, Porpora, Pergolesi, Jommelli e tanti altri, alla melodia, ch' era ancora vaga, indeterminata, incerta, a frasi disuguali per misura e ritmo, non periodizzata insomma, dettero regole e leggi analoghe a quelle che costituiscono la grammatica di ogni linguaggio parlato ; e insegnarono il modo di formare e legare assieme le frasi, di costruire i periodi e d' abbellire l'èlocuzione con gli artifizi più atti a renderla capace a commuovere e dilettare. La loro locuzione melodica rassomiglia a quella di ogni ben regolato discorso ; i loro

pensieri procedono con un ordine logico meraviglioso. Il principio supremo e vitale del loro sistema consisteva nel trovare il *concetto melodico* ed il *movimento ritmico* piú adatti ad esprimere il senso delle parole. E questo, della prima metà del '700, fu il periodo d'oro della melodia italiana, che fu bella e spesso sublime nel semplice.

Ma, un po' alla volta, i compositori, da un lato, abusarono della forma melodica, e, dimenticando la verità drammatica e lo sviluppo dell' azione e dei caratteri, ridussero l'opera quasi una cantata; e, dall'altro, i cantanti dettero luogo al virtuosismo, cioè al canto fiorito e rifiorito, con ogni sorta di trilli, di gorgheggi e ghiribizzi musicali, e, pretenzionosi e capricciosi com' erano, i cantanti non vollero essere più i genuini interpetri della bella melodia; e così, nella seconda metà del '700, l'opera seria e con essa la pura melodia italiana decaddero.

Per fortuna nostra si fece allora innanzi l'opera buffa, o *burletta*, fresca, spigliata, gaia, facile; e con essa Paisiello e Cimarosa deliziarono i pubblici di tutta Europa. Ma la bella melodia italiana non v'era quasi più; e, nel periodo transitorio di Cherubini e Spontini, era divenuta convenzionale nonostante la grandiosità delle loro opere, quali la *Medea* del primo e la *Vestale* del secondo.

E in Italia disperammo!

Ma ecco, ad un tratto, sorgere dalla nostra terra, sacra al canto, il riformatore dell'opera e della melodia, a cui tutti ben presto s' inchineranno riverenti e in ubbidienza. Giovanissimo ancora, Gioacchino Rossini, riempie di gioia i

teatri europei con le sue prime opere buffe, dettate nel vecchio stile, ma intanto inizia la riforma; e la compie poi a grado a grado, a dosi, a pillole.

Un poco alla volta le lunghe cadenze nel canto, i salti, i gorgheggi saranno tolti; l'armonia diverrá robusta e solenne; l'orchestra sarà ampliata, e l' istrumentazione avrà colorito vivace; e così, ripristinando la pura melodia italiana, si potranno sul palcoscenico presentare quadri grandiosi; e così Rossini, genio veramente divino, potè, a soli 37 anni, offrire il *Guglielmo Tell*, il vero e grande e solenne capolavoro, in cui, sparita ogni convenzione, la melodia ritorna alle norme del periodo classico, e nelle sue linee semplici è capace di assurgere alla più tragica potenza, alla espressione di un poema epico.

E dopo Rossini, Bellini, Donizzetti, Verdi! Le opere di questi quattro grandi geni della musica italiana, hanno per fondamento il predominio della melodia e del canto sull' armonia e sull' orchestra; della melodia e del canto che, per la ispirazione e la vena inesauribile dei quattro grandi compositori, si adattano, si piegano, servono e riescono a manifestare tutti i sentimenti e tutte le passioni, dal grazioso idillio festevole dell' *Elisir d'amore* al soave idillio elegiaco della *Sonnambula*, dalla vivace commedia buffa del *Barbiere di Siviglia* alla serena commedia giocosa del *Falstaff*, dal passionale dramma intimo della *Traviata* al violento dramma a linee storiche dell' *Otello*, dalla solenne tragedia degli antichi Druidi della *Norma* al grandioso poema epico del *Guglielmo Tell*. Sì, tutti i sentimenti, tutte la passioni umane e sociali, dai nostri quattro grandi maestri del secolo XIX sono stati riprodotti, quasi direi scolpiti, per mezzo della melodia, in figure che, con semplici linee melodiche, hanno avuto consistenza di anime e di ossa e di muscoli come figure vere e palpitanti di

vita, in figure, molte delle quali, nonostante la mutevolezza dei tempi e del gusto e l'indeterminatezza dell'arte musicale, che non è rappresentativa attraverso i secoli come le arti grafiche, resteranno sulla scena lirica ancora per molto tempo a dilettare e commuovere.

Per quasi tutto il secolo XIX la bella melodia italiana regnò sovrana in Italia, non solo sulla scena, ma anche nelle sale private con la musica da camera, e nel popolo con le canzoni popolari. É tutta una fioritura, se volete romantica, ma soave e spesso ispirata, di canti da sala e popolari: le romanze del Tosti e del Rotoli, gli stornelli toscani del Gordigiani e del Baldini, le canzoni napoletane del Costa e del Valente si cantarono e si cantano ancora dovunque. E per tutto il secolo XIX continua, con la bella melodia e il bel canto italiano, l'epoca dei nostri grandi cantanti.

Ma ecco, nel secolo XIX, che, dinanzi alla gloria de' nostri compositori, della nostra melodia, del nostro bel canto e de' nostri cantanti, si eleva, dal settentrione, sul cielo dell'arte musicale, un genio potente, che pensa, vuole, detta e mette in esecuzione nelle sue opere una riforma, la quale, pur non essendo nella essenza e nel substrato nuova, inquantochè si riallaccia al verbo già bandito ini-

zialmente dalla fiorentina Camerata dei Bardi, dà un colpo terribile alla nostra melodia dominatrice, alla melodia italiana quale dai nostri grandi compositori del '700 e dell' 800 era stata periodizzata, con norme e regole logiche, svolgentesi col ritmo o discorso melodico di 4, di 8, di 16 ed anche, come in Bellini, di 36 battute.

Wagner, il nuovo astro, predicò, come principio supremo dell'opera, la verità drammatica; ed ebbe ragione: ma ad essa sacrificò quasi tutto, e troppo spesso la melodia ed il canto. Nelle sue opere spariscono le arie e i pezzi riquadrati o chiusi, come i duetti, i terzetti ecc. delle opere nostre. La musica — egli dice — non deve pretendere di esser sola a produrre l'effetto artistico dello sviluppo dell'azione drammatica, ma deve aspirare soltanto a conseguire lo scopo in unione alla poesia, alla danza e alla scenografia. Perciò la melodia non deve esistere di per sè indipendentemente dalla poesia, ma deve nascere dalla parola stessa, piú che cantata, declamata; quindi la melodia deve risolversi in un canto parlato, in una specie di recitativo continuo, e senza essere piú nè a pezzi staccati, nè riquadrati, o chiusi come si suol dire, deve scorrere senza interruzione, ora affidata ai cantanti ed ora all' orchestra; anzi l'orchestra spesso deve, con lo svolgere temi peculiari, accompagnare, mentre gli attori declamano, sovrapponendosi perciò sovente, se non sempre, al canto.

Il Wagner — nessuno oggi lo disconosce — è stato un vero genio, anzi, un gran genio, il quale ha dato alla sua patria e all' arte un insieme di opere, che costituiscono un monumento grandioso. Ma, senza discutere qui la sua riforma, possiamo anche affermare ch' egli esagerò i suoi principi, e che alcune delle sue opere, tra bellezze

di grado supremo, mancano di unità, e peccano, nel canto declamato, di una prolissità tale, che urta contro l' armonia estetica.

Finchè visse il Verdi l' influenza della musica del Wagner in Italia fu poca sui nostri compositori, che, tranne qualche eccezione, seguendo il grande vegliardo, si attennero ai suoi principi d' arte rispondenti alla tradizione nazionale, coi quali egli raggiunse la perfezione nelle sue ultime opere, l' *Otello* e il *Falstaff*. Il suo famoso grido *torniamo all' antico* non significó di tornare alle viete forme del virtuosismo o dei pezzi riquadrati d' obbligo, come i *rondó*, le *cabalette* ecc.; inquantochè il Verdi dimostrò che dovevasi nell' opera ricercare ognor più la verità drammatica, onde la declamazione fosse perfetta, evitare la ripetizione troppo frequente delle stesse parole, e far sì che l' istrumentazione colorisse l' azione del dramma; il *torniamo all' antico*, dinanzi a certi influssi teutonici, volle dire che, fra le rinnovazioni e modificazioni ed i miglioramenti, restasse sovrana la melodia, la quale scorresse ricca, spontanea, e magari inesauribile senza interrompere l' azione, ma *periodizzata*, e che l' orchestra, col suo commento, non soffocasse mai e non rendesse mai schiava la voce umana, la quale, per mezzo del bel canto melodico, è la più atta (questa è la tradizione della scuola nazionale nostra oggi dimenticata) a manifestare ed esprimere qualsiasi sentimento individuale e collettivo. Sotto tale punto di vista, l'*Otello* e il *Falstaff*, che pur non hanno l' ispirazione me-

lodica, fresca e copiosa della *Traviata* e del *Rigoletto*, sono, più che due capolavori, due veri modelli.

Ma si obbietta: le forme dell'arte non debbono e non possono rimanere immutate; non lo debbono, perchè l'artista, per riuscire vero e grande artista, ha bisogno di ricercare l'originalità e di formarsi uno stile proprio; nol possono, perchè i tempi influiscono sull'arte con la mutabilità dei costumi, dei bisogni e del modo di sentire sia individuale che sociale. E va bene tutto ciò; nè oggi si potrebbe ammettere che un compositore avesse, in un'opera, uno strumentale come quello del *Pirata* o dell' *Attila*. Ma su ogni ricerca di forme nuove può, anzi deve rimanere il fondamento, il substrato di ciò che risponde alla scuola e alla tradizione nazionale; non per vieto principio di conservazione, ma per necessità *storiche, artistiche* ed *etniche*.

Morto il Verdi, l'influsso wagneriano dominante in Germania, e già sviluppatosi potente in Francia, conquise, più o meno, anche i nostri compositori, prima quelli di musica strumentale (e su questo genere di musica tale influsso può aver giovato), poi quelli d'opera; e mentre in Germania lo Strauss esagerava, nella *Salomé* e nell' *Elettra,* fino al paradosso violento la riforma vagneriana riducendo la musica una polifonia anarchica *accompagnante* il dramma, in Francia il Debussy, col *Pelléas* et *Mélisande*, staccandosi dai canoni della scuola tedesca, ideava un dramma lirico in cui la musica non è più nè vera melodia nè vera polifonia, ma un tenue commento di voci e di suoni all'azione scenica; e qui in Italia non pochi compositori della così detta giovane scuola rinnegavano i principi della scuola nazionale quasi abolendo la melodia ed il bel canto, e facendo, per quanto con sentimento e originalità propria, della *polifonia accompagnante*.

Ho detto che la melodia risponde, per noi Italiani, a necessità *storiche*, *artistiche*, ed *etniche*.

Storiche, perché la libertà, che oggi invocano certi compositori e critici, non è che un ritorno alle prime forme rudimentali della monodia. Charles Bordes della *Schola cantorum* di Parigi grida: « Noi vogliamo il discorso libero nella musica libera, la melopea continua, la variazione infinita, la libertà — in una parola — della frase musicale. Noi vogliamo il trionfo della musica spontanea, libera e movimentata come il discorso, e ritmica come la danza. » Ma tali concetti, non sono che quelli della Camerata dei Bardi, allorquando, in cerca di rinnovare la tragedia greca, inventò l'opera. È perciò questo un andare a ritroso, o, ammettiamolo pure, *un ricorso storico artistico*.

È qui opportuno ricordare la recente esumazione dell'*Orfeo* del Monteverdi. Claudio Monteverdi, subito dopo i compositori della Camerata dei Bardi, fu il nostro genio musicale che creò il dramma lirico moderno: egli compose il suo *Orfeo* nel 1607: ebbene, poco tempo fa a Milano, dopo tre secoli, l' Orfeo ebbe un successo vivissimo. Ma ciò che fece meraviglia, alta meraviglia, fu di riscontrare nella musica dell' *Orfeo* le forme dell' arte musicale ultra moderna, della così detta *nuova arte musicale*.

Dunque i principi dei compositori moderni non costituiscono che un *ricorso storico-artistico;* però a mio modo di vedere questo ricorso è un regresso, perchè il periodizzare con ritmo la melodia aveva giovato grandemente, come gioverebbe ancora, all' efficacia dell' espressione nel dramma. Ma si opina: la melodia a pezzi chiusi o riquadrati e la melodia a periodi di 4 in 4, o di 8 in 8, o di

16 in 16 battute, obbliga a ripetizioni frequenti d' idee, di parole, di movimenti; obbliga all' uso di una poesia a strofette metastasiane, che oggi nessuno può più soffrire; obbliga ad essere convenzionali secondo le maniere di tempi ormai trascorsi, e impedisce che la musica rispecchi la vita odierna, con le sue ansie febbrili, tormentose e tumultuose.

Ebbene, si faccia pure della melodia non più a periodi ritmici uguali, ma a frasi ora corte, ora lunghe, su poesia a metrica libera, magari a versi sciolti come nel *Ratcliff;* ma che sia melodia, ma che la melodia, fra mezzo ai necessari commenti polifonici, non manchi nell'opera. Però io osservo qui che l' uso della melodia regolarmente periodizzata, nei punti più salienti di un dramma musicale, risponde a un principio scientifico; quello cioè della facilità che ha la memoria, nei suoi tre atti che la costituiscono, di *apprendere*, *ritenere* e *riprodurre* ciò che è ben chiaro, ben determinato, ben raffigurato, ben racchiuso in linee rette simmetriche.

È questo un argomento importantissimo che sfugge in generale all' attenzione dei moderni compositori, trascinati dal desiderio del nuovo e dell' originalità, e che meriterebbe un' ampia trattazione. Inquantochè l'arte ha avuto ed ha radice nei sentimenti del popolo; ed è stata ed è un bisogno spirituale dei popoli più evoluti e colti, ai quali ha dato la bellezza, cioè la gioia spirituale suprema. L'arte, dunque, deve avere sempre, anche nelle sue manifestazioni più nobili ed elevate, fondamento popolare e civile; un gran poeta o un gran musicista, poi, non può che essere poeta o musicista nazionale. É necessario, dunque, che l'arte, in genere, riesca ad imprimersi nella memoria del popolo, per conseguire le sue finalità; e, affinchè la memoria *apprenda*, *ritenga* e *riproduca*, ha bisogno di

forme determinate e simmetriche, di linee rette e chiuse. Qualunque impressionismo e qualsiasi possibile futurismo nell'arte non daranno mai al popolo la ritenitiva e perciò la gioia che gli ha dato, attraverso le varie epoche, l'arte classica plastica, figurativa, poetico-musicale. Le forme armonicamente definite e simmetriche dell' architettura greco-romana e di quella del rinascimento; la correttezza del disegno, pur nella varietá e vivacità del colorito, della pittura dei secoli XV e XVI; tutta la poesia classica greco-latino italiana nella ricchezza dei suoi metri e numeri, pur a strofa libera o a verso sciolto; gli svolgimenti regolari, e pur così diversamente caratteristici, delle prime forme della musica vocale e strumentale, e in generale la linea melodica delle medesime, a periodi chiusi, costruiti con piena ragionevolezza per ottenere la piú profonda espressione del sentimento, hanno dato al popolo la *memoria* nell'arte: e con la memoria la *coscienza* dell'arte; e con la memoria e la coscienza, le facoltà di *riprodurre* e di *creare* di nuovo: hanno, quindi, unito l'arte e il popolo nella sublime vita ritmica della bellezza spirituale.

Inoltre nell'arte musicale, arte essenzialmente indeterminata, è da notare che l' impressionismo, come di per sè significa, non può che dare impressioni momentanee; idee fuggevoli, che si possono apprendere lì per lì, ma non *ritenere* nè *riprodurre*. L' impressionismo, dunque, è incapace di creare vera arte civile, vera bellezza.

Nessuno nega allo Strauss potenza esuberante di polifonia strumentale, nessuno nega al Debussy di avere arricchito la tavolozza musicale di nuovi coloriti di cui i compositori possono giovarsi; ma il confusionismo dell' uno e l'impressionismo simbolico dell'altro, nell'assenza voluta di melodia a larghi periodi, non hanno dato nè daranno mai arte duratura; nè le loro poche, incerte e frammentarie

melodie hanno corso nè correranno mai il mondo a commuovere e dilettare come le melodie dei nostri compositori italiani.

La musica, come ogni altra arte, venuta dal popolo, deve essere pel popolo; e deve riuscire confortatrice ed eccitatrice ai migliori e piú nobili sentimenti, tanto pei singoli individui quanto per le collettività.

Ho detto che la melodia, ed aggiungerò la melodia regolare periodizzata, risponde a necessità *artistiche*, a quelle cioè necessarie alla manifestazione della *bellezza*. Achille Loria, in un suo studio « *Nel regno della Bellezza* » dice (ed io sono proprio del parere del Loria): « La bellezza non è che l'assieme di linee, di gradazioni, di tinte atte a procurare una sensazione gradevole alle fini terminazioni della nostra retina e ai nostri organi dell'udito. Ora perchè una cosa, o una persona, o un'opera d'arte produca questa sensazione gradevole, è necessario che fra gli elementi che la costituiscono vi sia una certa proporzione o simmetria; mentre non appena questa manchi, nella misura in cui manchi, l'oggetto, o la persona, o l'opera d'arte divergono dall' ideale della suprema bellezza! » Tale principio, che per me è canone fondamentale della bellezza nell'arte, hanno sempre seguito i nostri quattro grandi operisti del secolo XIX; ed é per questo principio supremo del bello che hanno abbondato, nelle loro opere, di melodia periodizzata. Nè il Wagner lo perse di vista, no, nei concetti che ispirarono la

sua riforma; ma non lo seguì costantemente nella pratica; quindi la mancanza d'unità tra le varie parti di certe sue opere e la prolissità di alcune scene, in cui il recitativo declamato ha una lunghezza eccessiva. Però il Wagner non lo dimenticò mai allorquando la passione doveva erompere e commuovere gli animi; specialmente se si trattava di passione d'amore. Anzi in questo caso la melopea del Wagner non è più un canto parlato, ma torna ad essere melodia ritmica, riquadrata, all'italiana, di 4 in 4 o di 8 in 8 battute, anche nelle opere dell'ultima sua maniera; e ne indico tre esempi: il duetto d'amore del *Lohengrin*, il duetto d'amore del *Tristano* e *Isotta*, l' invocazione d' amore di Sigmundo nella *Walkiria;* tre pezzi melodici sublimi, che attestano la potente genialità melodica, oltrechè polifonica, del Wagner, e che, per la dolcezza dell' espressione, rammentano la melodia belliniana, dal Wagner stesso amata e prediletta!

I compositori moderni, col desiderio di libertà, col volere l'espressione del dramma per mezzo della polifonia o del colorito musicale, o con l' imitazione del recitativo a uso Peri e Caccini, riducono la melodia a frasette, a spunti, a pezzettini, a cianciafruscole; e, con lo spezzare ed infrangere ogni buona regola dell'armonia strumentale, intessono una musica che ha efficacia come sonorità o come colore per riprodurre certi dati effetti, ma che si allontana dall'ideale della suprema bellezza, la quale significa, nell'arte musicale, armonia e melodia.

L'armonia e la melodia siano pure variate quanto e come sia desiderabile, anche con forme nuove a seconda del variare de' tempi e dei sentimenti sociali; ma senza armonia e melodia non avremo mai il bello nell'arte musicale!

Ho detto che la melodia, per noi Italiani, risponde a necessità etniche, cioè a necessità inerenti alle nostre bellezze naturali ed artistiche, ai nostri costumi, al nostro modo di sentire. Ho già dimostrato che la melodia sorse dal popolo, il quale ebbe bisogno di cantare; e nel popolo la melodia trovò sempre la freschezza e la grazia della ispirazione, e l'espressione più viva e profonda del sentimento; e ho pure dimostrato che la musica istrumentale venne dopo quella vocale, anzi da questa derivò. Nata la melodia, l'Italia fu la *terra sacra del canto*; nè poteva essere diversamente.

La prima volta ch' io fui a Venezia, vi giunsi di luglio verso mezzogiorno, quando il sole folgoreggiava sul cielo purissimo ed accendeva di mille luci e colori la laguna, e mi trovai a un tratto sul vaporetto nel Canal grande tra le due file armoniche di palazzi marmorei, maestosi e vetusti, lavorati finemente come ricami; e poi sulla Piazza di San Marco, su questa gran sala con le monumentali Procuratie d' intorno, in cui tutto è elegante e fulgente di bellezza: e la sera percorsi in gondola la laguna, dinanzi a un mirabile cielo stellato, — oh sublime armonia dei cieli! — e sentii le voci de' seratanti che inneggiavano all'amore — oh eterna armonia delle anime! — e in lontananza udii il canto di un battelliere che intonava un'ottava della *Gerusalemme*, come eco dell' impresa gloriosa di Terrasanta, come eco di un canto trobadorico. E, dinanzi a tanta bellezza della natura e dell'arte, conobbi perchè il popolo nostro avesse bisogno di cantare.

Un radioso mattino d' agosto io ho assistito al levar del sole dalla superba vetta del Cimone, e dopochè, tra

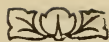
il silenzio che regnava per tutto intorno al vastissimo orizzonte, le voci dell'animo si facevan fioche dinanzi a tanta serenità di cielo, a tanta gioia di luce, a tanta immensitá di veduta, per cui scorgevasi e la *Marina Veneta* e le *Alpi Bellunesi* con i loro candidi ghiacciai che spiccano sul fondo azzurro, e la *Pianura lombarda* fino alle falde delle Alpi, e l'*Appennino* fin oltre il Corno alle scale, e il Tirreno nostro al di là delle Alpi Apuane, io ho sentito la ragione per la quale il pastore, conducendo il gregge al pascolo sui declivi del *Libro aperto*, dove cresce l'erba odorosa e zampilla l'acqua cristallina, elevasse, come un'allodola librata in alto, il suo canto di saluto al sole, che sorgeva a illuminare sì copiosa bellezza di cielo, di terra e di mare!

A Napoli io arrivai per la prima volta una sera d'estate sul tramonto: e mi feci condurre subito per la Riviera di Chiaia, lunghesso la via Caracciolo, a Posilippo, dove il mare è glauco e prende tutte le tinte, e si adorna di tutte le bellezze. E tramontato il sole, dalla terrazza di un albergo, io godei quell'armonia di cielo, di stelle, di terra, di mare. E di giù, dalla riva, udii giungere, più che alle orecchie, all'animo mio quel patetico e soave canto del Tosti « Quando spunta la luna a marechiare »; e sentii come un'onda, una grande onda melodica invadere la mia fantasia e agitarla e farla vibrare; e mi sembrò allora che dalla mia fantasia sbocciassero canti, e cantassero la bellezza sublime che avevo d'intorno. E compresi allora chiaramente perchè il popolo napoletano tutto canta; canta sempre, dovunque, per le case e per le vie, tra i negozi ed i traffici, nella gioia e nel dolore.

Dovunque è Italia è bellezza; e con la bellezza, dovunque è Italia è canto.

E oggi che l' Italia s' è desta e cammina secura e gloriosa verso la sua completa indipendenza, alla conquista del suo grande avvenire, cammina cantando: tutti i suoi soldati, tutto il popolo canta i vecchi e i nuovi inni del Risorgimento nazionale.

Oh Italia, Italia! Finchè il sole risplenderà sulla tua bellezza, nel tuo cielo azzurro, sulla tua terra che è *aroma* di tutta la terra, sul tuo mare glauco e sonante, esisterà il canto, e nell' arte lirica italiana sarà necessaria la melodia!

IL SENTIMENTO ESTETICO
NELLA FAMIGLIA

Il fenomeno di cui io scrivo è quasi generale, pressochè in tutte le nazioni del vecchio e del nuovo continente; ma il verificarlo è particolarmente doloroso per noi Italiani in quanto fummo noi che, al tempo del Rinascimento, riaccendendo la face greca, ridemmo al mondo la bellezza. Oggi impera il brutto in quasi tutte le manifestazioni della vita: da quelle edilizie, che danno linee e fisonomia ad un solo edifizio come a un intero paese, a quelle sociali, che dimostrano il modo di vivere ed i caratteri tanto degl' individui quanto delle famiglie e delle nazioni.

Lo svolgersi della civiltà può modificare e modifica, per la legge dell'adattamento ai peculiari bisogni di un'epoca, il concetto della bellezza ; ma non dovrebbe mai cambiarlo nella sua essenza fondamentale, quale la tramandarono a noi gli antichi Greci, e di cui Aristotele fissò i principi di gradazione, ordine, simmetria e proporzione : principi che dettero, presso i Greci stessi, il fine anche all'educazione. Questo fine fu la bellezza fisica e morale, l'armonia del corpo e della mente ; ebbe, dunque, carattere estetico. Non avvenne nè poteva essere così pei Romani, che furono un popolo conquistatore. Ma i Romani, dopochè ebbero assoggettata la Grecia, vennero dominati dallo spirito greco; il quale penetrò dovunque; e addolcì i loro duri costumi, e abbellì le case, i templi, i teatri, le cerimonie, gli spettacoli. E i Romani, se non ebbero a comune il sentimento

estetico e il gusto per l'arte come i Greci, per i quali l'educazione aveva vita e sviluppo nel seno stesso del popolo, poterono però, durante l'Impero, ammirare il bello nella grandezza e venustà degli edifizi pubblici, nella leggiadrìa decorativa delle case private e nella varietà delle fogge e degli ornamenti personali.

Il buio intellettuale del Medio evo, che venne poi, fu talmente profondo, che gli uomini vi persero ogni sentimento e concetto estetico. La luce, giova ripeterlo, fu ridata al mondo da noi Italiani, dai nostri umanisti, i quali, facendo risorgere l'antichità, riformarono ciò che il Burckardt, nel suo saggio sulla « Civiltà del Rinascimento in Italia », chiamò *l'occhio artistico;* per cui in Italia fu possibile un giudizio obiettivo, che venne accettato universalmente, sulla bellezza e bruttezza, non solo plastica e figurativa nel campo dell'arte, ma anche del corpo umano. E come, per l'opera de' nostri innumerevoli grandi artisti del Risorgimento, sorsero edifizi e templi di maestosa bellezza, cosí, pel desiderio comune, d'individui e di famiglie, nelle case e nei luoghi pubblici, nelle cerimonie e negli spettacoli, si conseguì la bellezza, secondo lo spirito degli antichi adattato all'epoca nuova. E la nuova manifestazione della bellezza fu generale, per volontà di popolo: fu il popolo, che decretò solennemente essere le case de' suoi Priori e le chiese de' suoi sacerdoti grandi e magnifiche; fu il popolo, che fece allegrezza pubblica, per le prime Madonne di Cimabue e di Duccio; fu il popolo, che volle gli edifizi, le piazze e le vie adorne di belle statue, e sinanche i tabernacoli dei luoghi più remoti delle campagne dipinti o scolpiti dagli artisti più insigni. In seguito il sentimento estetico s'individualizzò; e ciascuno curò, nella propria persona, la ricerca parziale di singole parti belle, per costituire un tutto perfettamente bello. E fu nel secolo XV, col sorgere dell'individualità e col raffinarsi

della vita sociale, che avemmo il periodo più splendido e completo della bellezza in Italia!

Io non ricorderò le magnificenze delle case principesche d'allora, come quelle dei Visconti e degli Sforza in Milano, dei Colonna e dei Borghese in Roma, dei Medici e degli Strozzi in Firenze; ma rammenterò, con gran piacere, che l'Italia divenne a quel tempo la terra della bellezza in ogni campo dell' attività umana. Gli uomini tutti, sia i più gravi che i più umili, non esitavano a riconoscere in un vestito, quanto più si potesse bello e benfatto, l' ornamento migliore per la propria persona; anzi — lo ricorda Paolo Giovio — in varie città della nostra penisola, e particolarmente in Firenze, il vestire era una cosa tutta individuale. Ognuno aveva una moda sua propria e curava la bellezza, oltre nelle vesti, in ogni singola parte del corpo (il Firenzuola scriveva frattanto l'aureo trattato della *Bellezza delle donne*); e inoltre ciascuno cercava, con scrupolo, la pulizia e la buona creanza (e monsignor Giovanni della Casa dettava il *Galateo*). Lo spirito della bellezza era in tutti e per tutto. Fu questo il periodo culminante, nel quale l' anima del popolo italiano vibrò di bellezza suprema!

E dalla vita gli artisti traevano ispirazioni alle manifestazioni più geniali che l'arte figurativa italiana abbia mai avuto; e racchiudevano le umane figure, riprodotte dal vero o create dalla loro fantasia, in vesti così belle che, nel disegno e nei colori, emulavano ciò che di piú bello la natura possa presentare. Il Botticelli creava, in questo genere, il capolavoro insuperato: la *Primavera*.

Da allora ad oggi quale divario!

Oggi il sentimento, il gusto, lo spirito del bello non si hanno più nelle masse; esiste un vero divorzio fra il popolo e l' arte, fra la vita e l' arte: e l'arte stessa, in una

ricerca affannosa di forme nuove antieuritmiche ed inarmoniche, al fine di attrarre l'attenzione del pubblico apatico e indifferente, decade: così è dell'architettura, e lo si vede in molte brutte costruzioni; così della pittura, e lo si osserva in troppe tele ricoperte, senza disegno, soltanto di colori; così della musica, che non ha più melodia.

Nel secolo XIX la democrazia, promovendo quei rivolgimenti politici sociali ed economici, che tutti conosciamo, per la conquista della libertà, della civiltà e della ricchezza, dimenticò l' educazione estetica: quindi, nella vita, mancò *l'armonia.* E anche ora è un affaccendarsi e un affannarsi penoso, per divenir tutti, uomini e donne, uguali dinanzi alla legge, per procurarsi maggiori comodità e piaceri, e perciò anche maggiori guadagni: e si è messa la scienza al servizio delle industrie e dei commerci; e la gara per conseguire il benessere economico è divenuta vertiginosa, ha ridotto le folle insensibili al bello, e l' ha trascinate ad un' estetica barbara, che spesso è anche immorale.

John Rushin, fino dalla metà del secolo scorso, già alzava la sua voce potente contro tale andazzo sociale; e diceva: « Qualunque sia il pensiero che possiamo formarci della nostra vita moderna, qualunque alta idea si abbia delle sue conquiste e de' suoi progressi, vi è un lato, facile a scorgersi, nel quale il nostro secolo non ha accresciuto il patrimonio umano; quello della bellezza. Tutti i giorni il bello, il pittoresco delle nostre dimore, dei nostri costumi, delle nostre feste, de' nostri campi, degli utensili e delle armi stesse sparisce dalla vita e non si ritrova che nella finzione dei teatri o nelle collezioni dei musei. Le strade ferrate ci conducono più presto di prima verso i paesi del globo da noi preferiti; ma, avanti d'arrivarci, i loro muri a scarpa ed i tunnel li hanno trasfi-

gurati: ci trasportano in poche ore nei luoghi più remoti delle nostre vecchie regioni, al fine di osservarvi le amabili usanze e le tradizionali fogge del vestire; ma, più sollecitamente di noi, ci sono giunti i giornali, che hanno fatto fuggire quelle consuetudini, e le mode di Parigi, che hanno già surrogati i costumi nazionali o regionali. »

Il grido del Ruskin potè sembrare esagerato; ma non lo era. Guardiamo, osserviamo. Per volere in fretta libertà e comodità per tutti e da per tutto, si sono innalzati alberghi tra i campi, magari sulle rocce e nelle foreste; ma, per costruirli, si è dovuto distruggere i campi, far saltare le rocce, abbattere le foreste; disabbellire cioè la natura; e si sono erette, nelle città, case di venti e più piani, casermoni orrendi senz' aria e senza luce. Guardiamo, osserviamo. Le nostre belle città — vanto ed orgoglio nostro — sono deformate: nelle vie, dalle fitte reti dei tranvai; nei monumenti vetusti, dalla vicinanza di ben altra specie di monumentini; nelle facciate architettoniche dei palazzi, dagl' inestetici cartelli dei negozi e dagl' indecenti affissi della réclame. E per le strade, tra il polverone sollevato dalle automobili, è un affrettarsi di persone vestite malamente ed uniformemente, molte delle quali sudicie e lacere (fa eccezione la maggior parte delle donne, che ha serbato il sentimento della individualità ed originalitá nell' abbigliamento). E l'occhio — quell'occhio che fu *artistico* e pel quale noi Italiani ridemmo nel '400 la bellezza al mondo — si è abituato indifferente a tanta bruttezza.

Alcuni critici, spostando la questione, dicono: La vita oggi è così e non può essere diversamente; e, nell' arte moderna, i minatori del Meunier sono belli e valgono quanto i guerrieri di Fidia sul frontone del Partenone. Ma questo non è un ragionamento logico. Bello è vedere l'operaio intento al lavoro, nello sforzo de' suoi muscoli e

di tutte le sue attività, e ancor più bello è mirarlo nella riproduzione che ne ha fatta il Meunier ne' suoi celebri bronzi; ma la bellezza plastica dell' operaio dal viso polveroso o affumicato, dalle mani incallite o dure, dalle vesti abbronzate o strappate per effetto del lavoro, la quale può benissimo equivalere alla bellezza plastica degli antichi guerrieri greci, non è nè vuole nè deve significare sporcizia, disordine estetico, bruttezza dell' individuo nel convivio sociale.

E nell' interno delle case e delle famiglie che cosa succede? Qui davvero le dolenti note divengono stridule e si fanno acutissime!

Guardiamo ed osserviamo.

Le persone agiate e i grossi industriali sono travolti dal turbine degli arricchimenti incessanti, che assorbono tutta la loro attività e la divergono dalla creazione estetica. Essi rimpinzano sovente le loro case di mobili di lusso, di opere d' arte, di ornamenti vari, a caso e alla rinfusa, senzo garbo nè gusto; ed è facile vedere, nelle loro sale, mobili di vario stile, stoffe ed arazzi di disegni e colori che fanno tra loro ai cozzi, ornamenti superflui che nulla hanno a che vedere con tutto il resto: manca, insomma, l' unità di criterio nella scelta, nell'ordinamento e coordinamento, che integra e fa conseguire la bellezza.

Ma occupiamoci, un po' diffusamente, delle case e famiglie più comuni; cioè di quelle della borghesia e del proletariato. Spesso — duole il dirlo — è la povertà, è la miseria che sopisce nelle famiglie operaie ogni sentimento estetico; ma l' indigenza non dovrebbe esser d' im-

pedimento alla pulizia: ed è, più che ogni altra cattiva abitudine, la sudiceria persònale e della casa che ingenera bruttezza. E tale pessima abitudine è unita ed è conseguenza di un'altra, quella del disordine; per cui vesti, mobili, utensili, sono tenuti confusamente, trascurati, abbandonati alle tignole o alla polvere o alla ruggine, e lasciati poi stare, così come sono, pieni di macchie, o rotti, o sconquassati. I sensi si chiudono allora al sentimento estetico, il puzzo del lezzo non offende le nari, nè il disordine e la sporcizia offendono la rétina.

Ma togliamo ora dalla nostra analisi l'elemento miseria; ed esaminiamo un po' l'interno delle comuni case e famiglie nostre. A molti borghesi, impiegati, professionisti la condizione sociale impone un rispetto verso le persone e robe, quale non è necessario abbiano, nè hanno, i lavoratori manuali; perciò nelle case e famiglie loro non manca ordine, nè pulizia. Ma, sentimento estetico ve n'è? Confessiamolo; di rado.

Guardiamo ed osserviamo!

Sono pochi coloro che cercano l'armonia in tutte le stanze della casa, e procurano che in ciascuna di esse ogni oggetto abbia il posto conveniente che determini il suo rapporto con gli altri oggetti, sì che la intiera casa abbia unità di gusto, se non di bellezza. Tutto è pel salotto bono, poco o nulla di bello per le altre stanze: la camera, la sala da desinare, la cucina oh! possono essere brutte, tanto nessuno le vede; per soddisfare l'amor proprio, dinanzi a chi viene a far visita, basta che sia bello il salotto bono. Bello? Dio mio! Ne osservo uno. Vedo il pavimento: ha le mattonelle di un colore rosso e celeste così intenso, che dà noia agli occhi: perchè non si è pensato di coprirlo con un modesto tappeto, o con qualche pedana (oggi costano così poco), o magari con una tela?

E vedo, su quel fondo violento rosso e celeste, il colore delle pareti di un verde sbiadito sudicio, su cui i mobili non spiccano, anzi vi muoiono: una carta da parato bene scelta, a colore unito (oggi si può acquistare a prezzo modicissimo) ridarebbe vita e armonia ai mobili e alla stanza. Ed ora guardo i mobili: ah! ce ne sono d'ogni colore, forma e dimensione; dalla vecchia poltrona della povera nonna al seggiolino moderno stile liberty, dalla grossa scrivania del defunto zio prete al tavolincino di finto noce tinto ad ebano: in questo disgraziato salotto bono si è voluto mettere, per renderlo bello, tutto ciò che d'importante v'era nella casa. Ma procediamo nell'esame; osservo gli abbellimenti messi alle pareti e gli oggetti e ninnoli posti sulla scrivania e sul tavolino. Cartoline illustrate delle più insulse e banali, che scappan fuori da per tutto; oleografie orribili, rèclame d'industrie, perfino alimentari; gruppi di ritratti di persone, buone di certo, ma le cui effigie starebbero molto meglio riunite in un album, a perpetuo ricordo della loro bontà: e là penzoloni che vedo? un palloncino alla veneziana; forse una rificolona? e alcuni sonagli sorretti a un chiodo da un nastrino rosa, certo ricordo dell' ultimo *cotillon* ballato. E sul tavolino? oh! quanta roba. Il tappeto, che lo copre, è formato da scatole di fiammiferi di cera, collegate fra loro da maglie di stame di un rosso carico; e sul tappeto, ecco, una scatola con boccettine da odori, vuote perchè i profumi sono già stati consumati; una tromba di paglia, di quelle che intrecciano le buone villanelle fiesolane sulle pendici che

Mille di fiori al ciel mandano incensi;

una piccola campana di terracotta, rimembranza della fiera recente; due libri, l'uno di religione, la *Filotea*, e l'altro di poesia, i *Postuma* dello Stecchetti; ed altri

gingilli e cianfrusaglie, che l'occhio non può precisare. Ah sì! l'occhio ne precisa uno: è un piccolo ventaglio di carta, quasi rotondo ma storto, che il pupo di casa ha fatto alla scuola come esercizio di lavoro manuale. Per la famiglia è questo un capolavoro, indizio sicuro del genio artistico del fragolo *bebè*, unico glorioso rampollo della stirpe; per la maestra è pure un capolavoro, perchè l' ha fatto lei: e sta, il capolavoro, a dimostrare quell'errore pedagogico, per cui il lavoro manuale nella nostra scuola primaria, che ha ordinamento assai diverso da quello delle scuole di Norvegia, Germania e Svizzera, invece di essere una prima educazione dell' occhio e della mano e un ausilio pratico all'insegnamento di alcune discipline, serve spesso a fabbricare oggetti di carta, di cartone, di legno, ed anche di creta, che finiscono talvolta per... rincretinire maestri e scolari e che, quasi sempre, sono la negazione del buon gusto e del bello.

Ma, ora, io entro nel salotto bono d'un amico, il quale mi ha detto, con orgoglio, d'aver alle pareti i ritratti a grandezza naturale di tutti i suoi defunti, fatti a pastello, si badi bene, da un bravo artista. È una stanza bassa quasi quadrata, con una sola finestra: alle pareti infatti sono dodici (dico dodici) quadri, i ritratti a mezzo busto dei genitori, dei nonni, degli zii e dei fratelli morti del mio amico: certe facce dure, tutte, con certi occhi tondi sgranati, tutte, che, quella povera gente, pare si dolga di non respirare per mancanza d'aria: fa male, proprio male a vederla!

Ed ora m'avvicino al solotto d'un altro amico; il quale mi avverte d'aver fatto costruire i mobili in vero mogano, su disegno di un celebre artista, dal primo stipettaio della città. Mi soffermo sulla soglia; mi par di non scorgere quasi nulla nella stanza, eppure non è grande: i piccoli mo-

bili sono addossati, spiaccicati al muro. Entro, e li osservo: oh sono graziosi ed eleganti davvero! Mi volgo all'amico e gli dico: Scusa, che cosa ti han fatto di male questi mobili? — A me? che cosa vuoi mi abbiano fatto? — E allora perchè li costringi, li mortifichi, li danni a soffrire, quasi a sparire, così appiccicati come sono alle pareti? Aiutami, là, presto; ed abbi per norma che, entrando in una stanza, l'occhio deve poter d'un colpo abbracciare ciò che v'è di notevole. Su, bravo: mettiamo qui il canapè, di traverso, dinanzi all'uscio: ai lati le due poltroncine, di prospetto la poltrona grande: accanto, in quell'angolo, che ha buona luce, il mobilino alto con sopra il vaso di ceramica a riflessi metallici, da cui si slanciano le foglie di una chenzia: qua, di faccia alla finestra, il tavolino con tre seggiole; sul tavolino pochi oggetti eleganti. I quadri in pittura alle pareti così come sono stanno bene; non molti e messi piuttosto bassi perchè possano vedersi senza sforzo; ma tutti quei fronzoli e quelle cianciafruscole, via; bastano quelle due mensoline, e sopra i vasetti con i fiori! Ecco qua, che te ne pare? Non sembra ora un'altra stanza, tanto più bella? ora i mobili, gli ornamenti, i quadri, i vasi, i fiori hanno vita, e, nella varietà, hanno unità di tono, di colorito, di sentimento.

E finalmente fo un'ultima visita (scusi, il lettore, se son troppe, ma l'aver visto co' miei occhi m'invoglia a narrare e descrivere), un'ultima visita ad un tale, che mi è stato presentato come un amante di cose d'arte, anzi come un piccolo mecenate. Chi sa — io penso — quante belle cose avrà raccolte nella sua casa! e pregusto un'ora spirituale deliziosa! Egli mi riceve, con solennità, nella sua sala grande. Che confusione! ma questa stanza è un bazar, o meglio una bottega di rigattiere. Non c'è quasi posto dove mettere i piedi, tanta è la roba ammassata da

per tutto: lo sguardo non ha posa, perchè non sa dove rivolgersi, tanto le pareti, i tavolini, gli armadi sono coperti o ripieni d' ogni sorta di oggetti. Scorgo là, a quella parete, un quadro grande. Chiedo, per piacere, di alzare le tende scure e pesanti: ecco, ora vedo bene. Oh, è un paesaggio del Fontanesi: che sfondo dietro quegli alberi, che vivacità di colorito, che effetto di luci e d' ombre: bello, bellissimo! Ma è soffocato tutto all' intorno, e non si può godere: a destra e a sinistra ha due orribili oleografie, sopra il ritratto del re, sotto quello del pontefice. Volgo gli occhi: seggiole, poltrone, divani, colonne, colonnette, leggii, strumenti musicali d'ogni specie: e là in quell' angolo che cosa c' è? Una credenza a cantone, aperta, con sopra un ammasso di bottiglie di vini scelti e di liquori finissimi; dominano il gruppo sei bottiglie di *schampagne*, distese, schierate sul piano di legno, con i turaccioli minacciosi rivolti verso il visitatore, come bocche di cannoni puntate verso il nemico !!...

Dopo di avere osservato l'ambiente, diamo ora un'occhiata alle abitudini delle persone che compongono le piú comuni famiglie: sono pressochè tutte brutte; governate e dirette da un principio generale, questo: fuori di casa dobbiamo essere persone per bene, in casa non importa, perchè in casa nostra possiamo fare quello che ci pare e piace. Quindi fuori di casa molti vanno puliti e vestiti degli abiti migliori, anzi le donne non escono neppure per cinque minuti senza farsi toelette: in casa indossano abiti vecchi e logori. Fuori camminano composti, diritti, e, fermandosi a salutare qualcuno, danno ai gesti il modo adatto a chi è ben educato: in casa si buttano senza alcun garbo sulle

seggiole o si sdraiano coi gomiti sulla tavola della mensa, e i loro atti sono spesso sconvenienti. Fuori, discorrendo dànno alla voce un tono calmo e misurato; in casa, facilmente, urlano e strepitano, abituando l'ugola alle più dure e brutte inflessioni vocali: fuori evitano il turpiloquio; in casa sparlano senza ritegno, ed anche bestemmiano trivialmente. Se poi in famiglia vogliono ricrearsi con qualche divertimento, allora o si giuoca al nobile giuoco della tombola, o si balla con certe movenze che il ballo sembra quello dell'orso o si suona... si suona il mandolino e la chitarra, o il pianoforte, e i pezzi preferiti sono... *la Machicche*, *la Gheisha*, la *Vedova Allegra*. Fuori di casa anzi, in fatto di musica, il popolo nostro è restrittivo, a rovescio che nelle altre cose: la musica popolare è ormai tutta nelle canzoni volgari.

Io potrei rievocare i tempi greci, allorquando la danza, che accompagnava spesso i canti sì individuali che corali, nelle pose, negli atteggiamenti, nelle movenze, nelle pieghe che dovevan prendere le vesti, era la bellezza squisita suprema! E il settecento nostro, troppo e ingiustamentre criticato perchè poco conosciuto, in cui il popolo italiano dava al vecchio continente nuova civiltà per mezzo dell'arte musicale. L'Italia sola forniva opere ed artisti all'Europa intiera, e poteva serbare per sè numerosi musicisti di grande ingegno, per modo che non soltanto nelle chiese e nelle sale da concerto, ma per le vie e fin nelle bettole s'incontravano artisti di merito. Il popolo assisteva nei dì di festa ai concerti pubblici con entusiasmo e in abito di cerimonia ricamato, con cipria e guardinfante. Ma a che prò? Rievocando questi gloriosi tempi della bellezza sulla terra, farei soltanto rinascere inutilmente, il desiderio di epoche ormai trascorse.

Ma io posso però e debbo dolermi delle abitudini di bruttezza che in generale ha oggi il popolo. Un filosofo moderno ha detto che l' abituare lo spirito nostro, interiormente, al concetto della bellezza, conferisce alla persona ed al volto euritmia di parti e di membra, cioè la bellezza stessa. Ciò può essere discutibile; ma non è discutibile questa verità che io enuncio assoluta: il ripetersi di brutti atti esteriori dá all' individuo l' abito della bruttezza. É scientifico il fatto che in una famiglia i giovani acquisiscono, per imitazione fisiologica e psicologica, lo stesso tono di voce, le stesse cadenze, lo stesso intercalare, per fino lo stesso movimento e andamento della persona degli anziani: ora, se il tono della voce, le cadenze del discorso, i modi di dire, i movimenti della persona sono brutti negli anziani, diverranno brutti anche nei giovani. Ricordate la gorgia dei nostri popolani piú beceri, e il loro turpiloquio? Ebbene: i giovinetti, appena abbandonano la scuola e vanno a bottega, imitano tali sconcezze come per vezzo, credendo di acquistarne importanza, di farsi grandi imitando i grandi. E fossero i giovinetti soli; ma sono anche i ragazzi delle scuole elementari, sono i piccoli monelli poco più che lattanti, i quali, sentendo e imitando gli adulti, si danno ad un turpiloquio ch'é qualcosa di peggio che bruttezza, è vergogna pel popolo nostro.

E così nella famiglia viene a mancare non solo ogni sentimento estetico, ma anche ogni principio di reciproco rispetto. E il caso più doloroso di questa mancanza di rispetto nella famiglia è quello della donna, moglie e madre, che vive in casa sudicia, sciatta, disadorna: come potranno amarla il marito ed i figli? Uno dei doveri della donna è quello di essere o farsi bella e di mantenersi bella; ed ella non deve trascurar nulla perchè lo sia.

A questo estendersi della bruttezza nella vita odierna ha influito o no la moderna educazione?

La pedagogia, nel secolo XIX, s'è fatta scientifica, e ha posto sua base principalmente sulla psicologia. Con lo studio sperimentale biologico e psicologico dell' uomo, siamo addivenuti, per mezzo delle misurazioni antropometriche e psicometriche, all'analisi critica del meccanismo normale ed anormale di ciascuna attivitá d' ogni singolo individuo; e si è lasciata da parte l'analisi di quel sentimento che è la luce nell' anima dell' uomo, il sentimento estetico. La pedagogia ha messo a fondamento dell' educazione le leggi di Darvin, al fine di presentare e rinnovare l' esistenza nel cammino del *miglioramento* continuo dell' umanità; ed ha dimenticato che la gioia della vita non si può avere senza l'ammirazione e l' entusiasmo per la bellezza: si è unita, seguendo la filosofia positiva, all' economia sociale e politica, ha fatto suo il motto « il tempo è moneta », ha procurato perciò di rendere l' educazione utilitaria e ha perduto di vista quella grande verità che il tempo non è danaro, ma è la vita, la vita nobilmente vissuta, non solo col lavoro ma in uno stato di grazia, cioè di gioia, che può dare soltanto l'amore, l' amore de' propri cari e di tutto ciò che è bello!

Oggi la scuola e la famiglia educano tutti i sentimenti, ma poco quello estetico; perchè si è creduto dai più, erroneamente, che la scienza, la sola scienza sia la vita; e ciò non è. « Perchè — esclama il Ruskin — perchè diremo noi al chimico, in questa gelida sera d'inverno, queste rose, poste sul tavolino, ci hanno resa la solitudine meno triste e il freddo meno intenso? eppure esse non parlano, nè riscaldano! Perchè, diremo noi all'economista,

questa perla, che non ha nessuna diretta utilità, ha un valore più considerevole di un sacco di grano, che può nutrire un uomo per un certo tempo? E al fisico che passa, dimanderemo: Perchè il suono di questa scala minore ci ha fatti melanconici, e perchè questo raggio di sole ci ha dato la gioia? Perchè il fuoco che arde nel focolare non ci rianima come i raggi del sole? e perchè in questo fuoco artificiale, dove la fiamma può lambire l'amianto senza bruciarlo, vi è pur tanto calore da far salire il termometro, ma non ve n'è punto pel nostro cuore? Ma usciamo dalla città, dove il cielo è coperto dai vapori degli opifici, la terra dai selciati d'asfalto o di legno, e l'acqua è tale che non si osa bere; e andiamo ad osservare la natura, là dove non l'abbiamo ancora trasfigurata. Perchè questo stesso cielo ci ha inclinati allo scoraggiamento quando era grigio e ci ha reso la speranza quando era turchino? Eccoci ora tra i campi! Esaminiamo questo campo piano, che ha il verde soltanto a' suoi bordi allineati; e, accanto, questa piccola valle, piena d'erbe libere intrecciate fra loro sottilmente: è la stessa composizione chimica, la stessa attitudine alla produzione, lo stesso valore. Questi due terreni sono uguali agli occhi dell'agronomo, dell'economista, del filosofo e dell'agente delle tasse: pertanto l'uno di essi, dalle linee monotone, non arresterà i nostri passi nè i nostri pensieri; l'altro, invece, ci attirerà, ci distrarrà, forse ci entusiasmerá, e davanti alle sue mille fantasie d'aspetti e di contorni noi oblieremo per un momento la vita e torneremo a casa più sereni, più calmi e moralmente più boni: perchè? e perchè questa natura è colorita come un quadro, e perchè i suoi colori piú brillanti sono sparsi sugli esseri più inutili ed inoffensivi? Con la moderna istruzione, certamente, s'insegnano molte belle cose; ma si spiega forse la parte

che hanno nella nostra vita le forme e i colori? Si sono analizzate le proprietà dei corpi; ma si è cercato forse di conoscere la proprietà per eccellenza, quella che unisce tutte le cose di questo mondo, il potere dell' attrazione e della simpatia? I ragionamenti de' nostri fisiologi e psicologi sono persuasivi; ma s' applicherebbero così bene alle cose che ci circondano, se esse non avessero la linea che dá loro come un senso di dolcezza, e il colore che le rende brillanti? E chi dubiterebbe, a leggere i filosofi, che il mondo, di cui parlano in termini sì astrusi, sì grigi, sì freddi, sia questo fremito di foglie, questa pioggia di luce, questa palpitazione di cuori, questo sbattere di palpebre, questa fiamma di sguardi, che ne danno tutto il suo alto valore, tutto il suo incanto? Oh! bisognerebbe che gli scienziati si persuadessero che, studiando la natura, occorre tener conto non soltanto della sua composizione chimica e fisica, della sua utilità e ricchezza, della sua evoluzione e feconditá, ma ancora di quella sua qualità che si adora nella vita e nei ragionamenti si disprezza, che s' impone nei fatti e si proscrive nei sistemi, che si cerca e si tace, la *bellezza!* La filosofia completa è quella che ricerca non solo la causa delle *forze*, ma anche delle *forme;* che fissa non solo le *leggi* della creazione, ma anche e sopra tutto *la gioia* della creazione; che classifica gli esseri non solo per i loro aspetti e le loro funzioni meccaniche, come si classificano i motori in una galleria di macchine, ma anche pei loro tratti estetici e il loro riflesso della bellezza! »

Quale il rimedio per abbattere l' impero della bruttezza nella filosofia, nell' educazione, nella vita?

Formare e affinare nella gioventù, dovunque, e particolarmente nella famiglia, il *sentimento estetico:* cioè volgere la filosofia e l'educazione all'ammirazione, al rispetto e all'entusiasmo di tutto ciò che è bello nella natura, nell'arte, nella vita; circondare nella casa i fanciulli, anche trovandosi nelle più modeste condizioni, della bellezza, che è, prima d'ogni altra cosa, pulizia e ordine; dare ad essi l'esempio non solo dell'operosità, ma anche dell'amore e del rispetto reciproco, con l'essere in famiglia sempre degni gli uni degli altri, oltrechè moralmente, esteticamente, nelle vesti, nei detti, negli atti, nelle movenze, nelle ricreazioni; abbellire, per quanto è possibile, la casa, con ornamenti di buon gusto, e, in mancanza d'altro, con ciò che offre gratuitamente la natura, i fiori; — *lavorare*, cioè, *lavorare* ed *abbellire:* ridare *armonia* alla vita; cioè armonia fra la vita e la natura, fra la vita e l'arte: — far tornare, insomma, nel mondo, com'è nei cieli e nella natura, la bellezza!

Sviluppando nella famiglia il sentimento estetico, formeremo il senso artistico e il gusto, e col gusto il carattere. Sarebbe necessario che questi criteri non fossero mai dimenticati e trascurati nelle famiglie; perchè — come osserva benissimo il Braunschvig nel suo bel libro *L'art et l'enfant* — lo svegliarsi del senso artistico e la formazione del gusto sono un'opera insensibile e paziente. La bellezza conquista le anime a poco a poco: non è dunque soltanto occasionalmente che bisogna mettere il fanciullo in presenza del bello: desso, invece, deve esservi di continuo a contatto.

E sviluppato che sia il sentimento estetico, l'individuo godrà le gioie più pure e preziose della vita. È il sentimento estetico che ci fa vibrare d'emozione nelle ore più squisite della vita, nelle sole ore più degne di essere

vissute; è il sentimento estetico che stabilisce tra le cose e gli uomini quella misteriosa concordanza ed armonia, che si chiede invano alla scienza e che la scienza non sa analizzare.

Dunque: alla pedagogia moderna, che, fino ad ora, è stata scientifica, bisogna aggiungere una parte: la pedagogia artistica; la quale abbia suo campo d'azione nella scuola e nella famiglia.

Già in Germania si sono fondate società di educatori e di privati per l'educazione artistica; sono stati pubblicati manuali, organizzate esposizioni, tenuti congressi d'educazione artistica, in relazione alla decorazione della scuola, della casa, alla illustrazione dei libri, all'arte nella vita stessa del fanciullo. Dalla Germania tale indirizzo si è propalato nel Belgio e in Inghilterra, e poi in Francia; ma in Italia, bisogna confessarlo francamente, si è fatto poco.

Sorge facile questa obiezione: l'educazione artistica nella famiglia è un principio alquanto aristocratico, il quale poco risponde ai bisogni della società odierna, poichè per attuarlo occorrono mezzi pecuniari; mentre che la povertà e la miseria avvolgono ed intristiscono le classi proletarie. No; l'educazione artistica, quale io la ho chiarita, deve essere avvivata da spirito democratico. Se, dopo il bel tempo dei Comuni italiani, nel quale tutto il popolo lavorava, lottava, viveva invasato nel culto della bellezza, questa servì soltanto alle caste dei principi, dei nobili, dei ricchi, oggi, essa, deve tornare ad irradiare la vita del popolo tutto.

Miglioriamo le condizioni economiche dell' operaio; diamogli salari ed abitazioni necessarie e convenienti alla sua esistenza; istruiamolo più che sia possibile; ma insegnamogli anche a vivere esteticamente, a vivere con gioia.

La bellezza non è il lusso; anzi questo talvolta sorpassa ed offende la bellezza.

Introdurre la bellezza nella propria casa non vuol dire riempirla d' opere d' arte, ma sbarazzarla di ciò che possa essere sudicio e brutto, e dare ordine, con buon gusto, a quello che c' è; non vuol dire ridurla un museo, ma nemmeno un ricettacolo di oleografie, di orride stampe e di insulse cartoline illustrate: può bastare una copia in fotografia d' una sola bella opera d' arte, perchè il nostro salotto e la nostra camera abbiano di continuo come uno spiraglio aperto al sentimento estetico.

Introdurre la bellezza nella propria famiglia non significa esser vestiti sempre in abito da festa come in parata da cerimonia, ma essere ognora propri e puliti; non parlare con frasario scelto e studiato, ma evitare il turpiloquio; non avere maniere ricercate, ma non abituarsi screanzati e sguaiati: è sufficiente un po' di gusto nella scelta dei colori e del taglio, perchè i nostri abiti, ancorchè di poco prezzo, sieno eleganti; è sufficiente parlare con semplicità e naturalezza, evitando le scurrilità e le trivialità, perchè il nostro discorso sia piacevole; è sufficiente mantenersi in una naturale correttezza di pose e di modi, perchè la nostra persona abbia fascino.

Non basta vivere, e aver tanto dal lavoro da soddisfare ai bisogni materiali dell' esistenza: bisogna vivere in stato di grazia, perchè ne consegua la gioia: vivere, più che sia possibile, con gioia tutti, l' umanità intiera, in un mondo nel quale, oltre i cieli e la natura divinamente belli, siano belli i nostri corpi e le anime, le dimore

e i templi, le cerimonie e gli spettacoli ; e il dolore stesso, che non si può evitare, sia ineffabile e dignitoso, e dia all' anima e al corpo sentimento di bellezza ! E allora soltanto riavremo anche un' arte ispirata, grande e sublime !

É con questo ideale che il popolo dev' esser condotto sulla via del *miglioramento* continuo ; non soltanto, adunque, coi principi di giustizia, uguaglianza e fratellanza, ma anche con quello supremo della bellezza, ch' è armonia di tutte le cose create ed umane : e tale miglioramento deve avere precipuamente sua base nella famiglia.

LA MUSICA IN ITALIA
NEL PRIMO CINQUANTENARIO
DEL REGNO

Il Basevi, pubblicando nel 1859 il suo notissimo studio sulle opere di Giuseppe Verdi — studio che termina con l'esame critico dell' *Aroldo*, rifacimento dello *Stiffelio*, il quale aveva fatto séguito da poco al *Rigoletto*, alla *Traviata*, ai *Vespri Siciliani*, al *Simon Boccanegra* —, lo chiude con queste severe ma giuste osservazioni: « Le arti, come le scienze, s' accrescono e s' arricchiscono per nuovi trovati e per l' uso nuovo di questi. Nella forma e nell'espressione delle melodie del Verdi non vennero notate importanti novità; salvo nei pezzi concertati, che il Verdi seppe rendere quasi sempre altrettanti quadri musicali: laonde il frequente uso di ciò che raramente si faceva per l' innanzi, gli dette merito come d' inventore. Quanto all' orchestra, per parte del Verdi, non s'accrebbe d' un solo nuovo istrumento, nè alcuno dei vecchi venne diversamente e con maggior effetto adoprato nelle opere di lui. La scienza armonica poi, è sempre quale la trovò il maestro bussetano. » E il Basevi così conclude il suo Studio: « L' Italia aspetta dal Verdi tutto il possibile miglioramento nella musica drammatica; ma gli domanda altresì una scuola che la protegga dalla decadenza, altrimenti inevitabile, dell' arte in cui essa ebbe, per tanto tempo, il primato. »

Nè l' Italia attese invano.

Il 18 Febbraio 1861 i deputati delle varie regioni italiane, salvo il Veneto rimaste all'Austria e Roma al papa, si riunirono, come ognun sa, a Torino; il 14 marzo discussero ed approvarono la legge, promulgata il 17, per la quale fu costituito il nuovo Regno e Vittorio Emanuele II assumeva per sé e pe' suoi discendenti il titolo di re d'Italia; e il 27 dello stesso mese il primo nostro Parlamento, con grande solennità, proclamava Roma capitale. Così avveravasi l'unità della patria, che pochi anni addietro era sembrata follia sperare; e che ebbe, poco dopo, il compimento, con la liberazione del Veneto e dello Stato pontificio, e con Roma capitale intangibile dell'Italia risorta.

Nel 1861 — morti prematuramente il Bellini e il Donizzetti; tacendo il Rossini che, composto a 37 anni il suo capolavoro, il *Guglielmo Tell*, aveva posato per sempre la penna di scrittore d'opere; pur tenendo nel dovuto conto alcuni musicisti secondari di quel tempo — si può dire che Giuseppe Verdi fosse l'unico maestro che regnasse nel campo musicale italiano. L'unico, perchè l'opera tutto in sè assorbiva il movimento musicale d'allora; le forme sinfoniche e strumentali erano in Italia neglette; e la musica sacra s'avvivava degli stessi intendimenti di quella drammatica teatrale.

Nè, al Verdi, erano mancati il consenso ed il plauso del pubblico; anzi, diciamo meglio, del popolo italiano tutto.

Il Verdi, comparso sull'orizzonte dell'arte con *L'Oberto Conte di San Bonifacio*, ebbe il solenne battesimo, dopo l'insuccesso d'un'opera comica *Un giorno di regno*, nel marzo del '42 col *Nabucco*. Il popolo italiano ne andò in delirio; non solo per la musica gagliarda, talora vio-

lenta, piena d' energia, di sentimento e di passione; ma anche perchè in quei canti melodici sentì riprodotti i suoi dolori, le sue aspirazioni e le sue speranze. Fino da allora, dunque, il Verdi apparve musicista nazionale per eccellenza; e lo fu: perchè il grande maestro si prefisse di essere, per mezzo del teatro melodrammatico, il cantore nazionale d' Italia; e la sua profonda *italianità* nell'arte fu da allora significata, nè mai si smentì.

Genio talvolta rude, trascinato spesso dalla passione a vivissimi colori, a forti manifestazioni drammatiche ma sempre sincero, il Verdi, dal 1842 al '61, aveva dato una sequela di opere, che — tra capolavori della sua prima fase (io non dico maniera) quali *I Lombardi* e *L' Ernani* e della fase seconda *Il Rigoletto*, *Il Trovatore* e *La Traviata*, e opere di minore, ma pure notevolissima importanza, quali *I Due Foscari*, *Il Macbeth*, *La Luisa Miller* e *I Vespri Siciliani* — ne comprese altre, come *L'Attila* e *La Battaglia di Legnano*, che ebbero un successo d'occasione; ed altre ancora, *L' Alzira*, *Il Corsaro* e *Lo Stiffelio*, rifatto e mutato nell' *Aroldo*, a cui il successo mancò.

Ma dal *Nabucco* alla *Traviata*, ch' è del '53, per quella coscienza artistica e civile che il nostro maestro si era formata e maturata, quale luminoso cammino percorso!

Avvolto dal romanticismo poetico imperante, egli vi si abbandona tutto; e il suo genio vi trova l'impulso alla dolcezza e alla forza, alla melanconia e alla gioia, ed anche ad una vivezza talvolta smodata di sentimento. Quale compositore il Verdi — dall' arte oggettiva, quasi direi plastica, a quadri grandiosi, sintetica, magari ampollosa ed enfatica, ma semplice nella linea melodica e nello strumentale — giunge ad un' arte soggettiva, analitica, passionale e in parte descrittiva, se non propriamente psicologica, come nel mirabile quarto atto del *Rigoletto*, che

nella *Traviata*, attraverso il romanticismo, dà la risultanza di una impressionante verità drammatica ; ad un' arte la cui melodia di per sè riesce a dar veste, corpo e anima a figure umane, che ancora vivono sul teatro, e non morranno tanto presto.

Quale musicista civile il Verdi, dopo *Il Nabucco*, entusiasma i Milanesi coi *Lombardi ;* e i famosi cori di queste due opere, cantati per le vie e per le piazze, tanti animi scuotono ed inebriano all'amore di patria: — con *L'Ernani* manda in delirio, a Roma, i liberali, che si abbracciano in teatro come i congiurati sulla scena ; e insieme con gli attori cantano, invece che a *Carlo V*, a *Pio Nono* sia gloria e onor : — parla di patria e d' eroismo nella *Giovanna d'Arco* : — leva a tumulto Italia tutta con la violenta musica dell' *Attila* e con l' enfatica invocazione di Ezio in difesa della patria : — si contrista della oppressione de' tiranni nel *Macbeth:* — con *La Battaglia di Legnano* fa levare i morti, che pugnarono vittoriosi sui campi lombardi contro il prepotente imperatore tedesco : — con *I Vespri Siciliani*, che pure scrisse per Parigi per la esposizione del 1855, rialza il grido *mora mora* contro l'oppressore straniero: — nel *Simon Boccanegra* narra le glorie delle antiche repubbliche italiane. E così il grande maestro diviene la personificazione delle speranze di tutto il popolo italiano, che si serve perfino delle lettere del suo nome per inneggiare al re Galantuomo, a cui gli sguardi, nelle ansie e trepidazioni del doloroso decennio dal '50 al '60 si sono affissati, per la riscossa e la liberazione della patria !

Bandito, nel marzo del '61, dal primo Parlamento italiano, il nuovo Regno, ecco trascorrere il periodo sus-

seguente, fino al '70, nel quale anno il Regno si completa ad unità: periodo agitatissimo, nel rapido formarsi dello Stato nuovo, non solo politicamente e socialmente, ma anche nelle scienze, nelle lettere e nell' arte, perchè, se la fortuna ci assistè con l' alleanza della Prussia nel '66 che ci concesse l' acquisto del Veneto, e con la sconfitta dei Francesi nel '70 che ci permise l' entrata in Roma, avemmo in esso il doloroso episodio d' Aspromonte, le sconfitte umilianti di Custoza e di Lissa e quella dei Garibaldini a Mentana. Lo Stato nuovo, oltre le spese gravissime occorse per la infausta terza guerra dell' indipendenza, fu costretto ad assumersi tutti i debiti degli antichi governi; onde il disagio economico generale, incrudito dalle nuove tasse, condusse a momenti difficilissimi e penosi.

Nella filosofia si è già fatto innanzi il *positivismo* con l'annessa *psicologia*, che viene applicata a tutti i rami dello scibile; nella scienza già è apparso Darwin e con esso la teoria dell' evoluzione, e si svolgono e prendono consistenza le scienze biologiche e sociologiche. Ma il processo di tutto questo movimento in Italia, dal '60 al '70, è piuttosto lento; inquantochè tutto ciò che ha apparenza di nuovo e d' ardito è ritenuto da condannarsi, perchè contrario al bene della patria o della religione; e non se ne ha grande influenza nel campo letterario ed artistico. Nella letteratura — nonostante il naturalismo cattolico dello Zanella che, prima del Fogazzaro, tenta di conciliare la scienza con la fede, e un certo realismo, dirò, domestico di Emilio Praga dagli affetti miti e modesti — domina il romanticismo dei neo-romantici della seconda metà del secolo; e soprattutti quello del Prati e dell'Aleardi, derivante in parte dal romanticismo francese del De Musset, del Baudelaire, del Ghautier ecc: nè ancora quel crepuscolo del ro-

manticismo, che aveva sempre fiamme d' entusiasmi, poteva essere smorzato dall' albore del neo classicismo del Carducci, il quale, fino dal '57 nei *Juvenilia*, aveva affermato essere egli lo *scudiscio dei classici*.

Ed anche nell' arte, sia figurativa che musicale, continua, dal '60 al '70, l' influsso predominante del romanticismo.

Lo spirito di Giuseppe Verdi risentì, nè poteva essere in modo diverso, di quell' agitazione in cui il Regno italico, incertamente, veniva a consolidarsi. Dal lato dell' arte poi il nostro maestro dovè volgere l' occhio e lo studio ai nuovi indirizzi musicali, che a noi venivano di Francia e di Germania.

In Francia, prima della riforma wagneriana dell' opera, il Berlioz aveva iniziata quella della musica strumentale, con il genere così detto *programmatico*, perchè la musica ha da seguire e descrivere, secondo un programma stabilito, una data azione: genere che, se aveva esorbitato ed esorbita, oggi più di prima, in certi autori, dai limiti dell' arte dei suoni, aveva però allargato i confini dell' espressione, e condotto ad una grande novità e ricchezza di procedimenti tecnici e di nuovi effetti orchestrali. Il Gounod, inoltre, aveva scritto *Il Faust*, melodiosissimo e poetico, il cui dolce stile, nuovo nella frase e nell' armonia, piacque, e venne subito imitato dovunque; anche in Italia, dopochè fu rappresentato la prima volta, nel novembre del 1862, alla *Scala* di Milano.

In Germania il Wagner aveva già fatto rappresentare, con successo, *Il Cola di Rienzi*, *Il Vascello fantasma*, *Il Tannhaüser* e *Il Lohengrin*; e aveva già pub-

blicato quegli scritti, in cui sono esposte le idee della sua riforma del melodramma. E nonostante l' insuccesso della sua musica in Francia — dove a Parigi l'esecuzione del *Tannhaüser*, avvenuta nel 1861 per volontá dello stesso imperatore Napoleone III, aveva suscitato clamori di fischi e d' opposizioni — il Wagner proseguiva imperterrito per la sua via gloriosa; e faceva rappresentare a Monaco, con l' aiuto dell' infelice re Luigi II di Baviera, nel '65 *Il Tristano* e *Isotta* e nel '68 *I maestri cantori:* le due opere con le quali, l' una nel dramma e l'altra nella commedia musicale, egli svolge e afferma totalmente quei principi, che aveva già bandito co' suoi scritti.

Di tutto questo movimento d'arte, il Verdi non doveva nè poteva rimanere ignaro. Egli che, morto nel '68 il Rossini e scomparso nel '70 anche l' ultimo rappresentante della scuola italiana della prima metá del secolo, il Mercadante, astrazion fatta da alcuni minori compositori, si trovava da solo, come ho già detto, a rappresentare nel mondo l' Italia musicale. E senza ricorrere a nuove teorie e senza scrivere opuscoli o articoli critici, egli, rimanendo sempre lui, dirò fedele al suo genio e alla sua italianitá, sentì il bisogno di migliorarsi e d' innalzarsi nel cielo dell'arte a più sublimi altezze. Ma, in questo periodo dal '60 al '70, si ha in lui lo sforzo di quella evoluzione; e *La Forza del Destino*, *Il Don Carlos* e *Il Macbeth* riformato (che, come *Il Simon Boccanegra*, fu a lui sempre caro), rappresentati in questo tempo hanno in sè i difetti di quello sforzo, in cerca di una piú eletta manifestazione de' propri sentimenti in rispondenza al dramma musicale.

Ma ecco che i destini d'Italia si compiono felicemente con la presa di Roma; ed ecco, con essi, elevarsi a maggior gloria il genio de' nostro musicista nazionale. Mentre, sul finire dall'anno 1871, si eseguiva per la prima volta in Italia a Bologna con successo *Il Lohengrin*, compariva sulle scene del teatro kediviale al Cairo *L'Aida*. E questo fu il capolavoro nuovo, maturato nella coscienza, nella mente e nella fantasia del Maestro, e venuto fuori di getto, con la spontaneità con cui, nelle sue prime fasi, egli aveva composto *Il Nabucco* e *La Traviata*. Capolavoro nuovo per l'armonizzazione, lo strumentale e gli effetti orchestrali; nuovo per un certo colorito locale, non propriamente egiziano, ma che si adatta benissimo al dramma e tutto lo pervade; nuovo per originalità di ritmi, di frasi e danze: ma in cui scorre sempre copiosa la più bella melodia italiana, calda, vibrante, appassionata, non offuscata mai dal comento orchestrale, a forme ancora chiuse in linee ritmeticamente definite come pel passato, e che ha termine col soave e paradisiaco duetto con cui l' opera si chiude.

Fu detto, lì per lì, che il Verdi, con *L'Aida*, si era ispirato, anzi aveva imitato il Wagner: errore grossolano, di cui si ravvidero quasi tutti i critici, anche stranieri; e il Pougin ne scrisse: « Io sono assolutamente convinto che il Verdi abbia studiato gli sforzi e i tentativi del Wagner; ma vorrei essere impiccato se si riesce a trovare nello spartito dell' *Aida* un solo riflesso, un solo indizio di ciò che si chiama *wagnerismo*. »

Allora il glorioso maestro che, con la sua nuova opera, aveva destato il fanatismo clamoroso dei pubblici

di tutto il mondo, a giusta ragione si riposò. Durante il lungo riposo, fino all' 87, egli vide, sentì, studiò e meditò le molteplici manifestazioni e correnti nuove che turbinarono nell' arte e nella letteratura; e dimostrò poi col fatto che — con la frase *torniamo all'antico*, comparsa nella famosa lettera del gennaio '71 indirizzata da lui all'amico Florimo — non aveva inteso di dire : torniamo a fare l'arte per l' arte, la musica per la musica, da applicarsi, come avevan praticato talvolta i vecchi maestri, a poesie e libretti di genere diverso ; ma sibbene, dinanzi agl' influssi stranieri, pur usando le inevitabili innovazioni e la libertà invocata, che restasse e fosse salva la tradizione italiana, la quale ha la sua base nella melodia: sì che l' orchestra potesse e dovesse comentare, anche polifonicamente, lo svolgimento del dramma, ma non soffocare nè rendere mai schiava la voce umana, la quale, dal Monteverdi al Rossini, in qualsiasi forma di recitativo libero o di pezzi chiusi e riquadrati, era apparsa, per mezzo del bel canto italiano, la più atta a manifestare nel melodramma qualsiasi sentimento individuale e collettivo.

E comprese, il glorioso vegliardo, essere necessario, pur rimanendo nella tradizione italiana, da lui sempre tenuta alta, che la musica corrispondesse di più al dramma; che il pensiero e la frase musicale fossero intimamente più legate al pensiero e alla frase della poesia ; che i caratteri non dovessero essere ritratti più soltanto musicalmente, ma anche psicologicamente ; e che il libretto, sia per l'orditura e sostanza drammatica, sia per la forma letteraria, non fosse più un centone sconclusionato. Poi, attratto dal teatro dello Schaspeare, che già lo aveva avvinto nella gioventù e condotto a scrivere il *Macbeth,* egli tornò a studiare il sommo tragico inglese, insieme ora con Arrigo Boito. Dal felice connubio di questi due grandi

artisti ne venne *L' Otello*, che fu rappresentato il 5 febbraio 1887.

Il mondo artistico, nell' entusiasmo che destò il nuovo capolavoro verdiano, rimase meravigliato, non della solita forza e irruenza della passione, della solita sincerità e chiarezza, della vena melodica sempre facile, in cui il Verdi era sempre lui e tutto lui; ma della forma nuova di dramma lirico italiano che il grande maestro, a 74 anni, con *L' Otello*, presentava all' Italia. In quest'opera egli si era quasi completamente rinnovato, abbandonando ogni convenzionalismo; e riusciva descrittivo nei quadri d' insieme; coloritore vivace e persuasivo; semplice nella declamazione; chiaro nel comento orchestrale; psicologo profondo nello studio dei caratteri, in relazione ad ogni frase e ad ogni parola o accento musicale; vero nella espressione del sentimento drammatico; e italiano sempre nella linea melodica, che si svolge senza artificio con naturalezza e s' imprime in modo indelebile nelle menti e nei cuori.

Con *L' Otello* il Verdi poteva dir chiusa la sua gloriosa carriera d' artista, che aveva continuata, nello evolversi, con unità d' intenti: con quest' opera egli lasciava ai giovani maestri un modello di dramma lirico italiano, che poteva subire sì trasformazioni, ma che aveva in sè i concetti fondamentali della verità e sincerità drammatica.

Ma il gran vecchio covava, con bramosia, un desiderio, fino dalla sua giovinezza; desiderio rimasto insoddisfatto, per l' insuccesso del *Giorno di regno*, dell' unica opera comica da lui scritta, subito dopo *L' Oberto Conte di San Bonifacio*: chè la vena comica non gli faceva difetto — lo sentiva —; e qua e là lo aveva dimostrato in certi caratteri e brani del *Rigoletto*, del *Ballo in maschera* e sopratutto della *Forza del Destino*.

Fu nel 1893 che venne rappresentato *Il Falstaff*. Se, dinanzi all' *Otello*, il pubblico si era meravigliato della evoluzione del Maestro, ora fu stupito della rinnovata giovinezza di lui. *Il Falstaff*, scritto dal Verdi a 80 anni, è un miracolo d'arte; e non può avere riscontro, relativamente, che in poche altre manifestazioni de' geni più grandi, ad esempio quelle di Michelangiolo e del Tiziano nella loro più tarda età. *Il Falstaff*, più che un capolavoro, è una novissima e perfetta concezione d' arte, la *commedia musicale;* e d' arte supremamente italiana.

Il Verdi, per la sua copiosa produzione artistica, ebbe il consenso universale? I compositori e i critici stranieri, particolarmente tedeschi e francesi, non gli perdonarono mai, e non glielo perdonano neanche oggi dopo morto, di avere, con la sua arte sincera, magari rude, sollevato l'entusiasmo generale; e furono verso di lui ingiusti, crudi, spietati. Musica da organino, dissero essi le sublimi melodie della *Traviata* e del *Rigoletto*. E il Brendel, tedesco, nella sua *Storia della musica*, nota che un certo miglioramento si ha soltanto nelle ultime opere del Verdi pel suo studio del Wagner. E il Landormy, francese, nella sua *Histoire de la musique*, con una grande aria di commiserazione, scrive: « Nei *Vespri Siciliani*, nel *Ballo in Maschera* e nel *Don Carlos*, il Verdi s' ispira alle tradizioni dell' opera francese più solenne di quella italiana; e *L' Otello* e *Il Falstaff* hanno qualche pagina curiosissima, che prova *per lo meno* la flessibilitá di questo compositore che a 80 anni sa rinnovarsi. »

Ma noi non dobbiamo averci a male dei severi giudizi dei critici e compositori d'oltrealpe. Nell'arte musicale noi siamo stati signori munificentissimi con tutti gli stranieri: e alla Francia demmo il Lulli, fiorentino, che fondò l'opera nazionale francese; demmo il Doni, napoletano, che, con la sua partitura *Ninette à la cour*, fissò la forma dell'opera comica francese; e demmo il Cherubini, pure fiorentino, che, dirigendo il *Conservatorio* di Parigi, lo rese il più importante istituto musicale del mondo.

Pochi maestri del passato, di qualsiasi nazione, possono stare a pari del nostro Verdi: il Wagner sì, e lo supera nella forma sinfonica e polifonica. Ma poichè questi due maestri rappresentano chiaramente le respettive scuole nazionali tedesca e italiana, l'una che ha per base l'elemento sinfonico e l'altra quello lirico drammatico, noi possiamo, anzi noi dobbiamo, senza bisogno di formulare speciali paragoni, mettere di fronte la grandezza del Verdi a quella del Wagner. Chè se le prime opere del nostro Maestro non reggono oggi, al paragone, dinanzi a quelle del celebre compositore tedesco, *L'Aida* e *L'Otello* hanno importanza pari a quella degli spartiti wagneriani, e la bellezza del *Falstaff* non vien meno a confronto di quella dei *Maestri Cantori*.

Dunque Giuseppe Verdi, in tutta la sua vita, con un esempio mirabile di ciò che possa volere e compiere un artista italiano per migliorarsi ed evolversi secondo i tempi, senza perder mai i caratteri d'italianità dal popolo ritratti, fu il grande musicista nazionale del nostro Risorgimento. E il popolo italiano, riconoscente, alla sua morte, avvenuta il 27 gennaio 1901, sentendo come sparire una parte, la migliore, della propria anima canora, gli tributò onoranze che furono un'apoteosi.

Dal 1861 alla morte di Giuseppe Verdi molti furono i maestri italiani che scrissero pel teatro, sia nel genere drammatico che in quello comico. La loro facilità nel comporre era straordinaria, per cui sciorinavano giù le opere a diecine: un po' di sentimento, un po' di melodia qualsiasi imitata qua e là, qualche aria e romanza alla vecchia maniera magari con relativa cabaletta, alcuni cori dirò a fermo, due o tre finali a effettaccio, e l'opera era imbastita; senza pensiero d' indirizzo d'arte, di trasformazione dell' arte stessa, di corrispondenza della musica alla poesia, senza verità drammatica.

Ma, tra i molti e frettolosi compositori, è necessario ricordare chi ebbe qualitá e doti peculiari. Non occorre far menzione del Mercadante nè del Pacini, nonostante che scrivessero l'uno la *Virginia* nel '66 e l'altro la *Berta di Varnos* nel '67, perchè appartengono storicamente al periodo anteriore al 1861. Ma dopo questo anno, vanno rammentati, tra i migliori operisti, Lauro Rossi, che, fra le tante opere scritte, ne ha alcune buone; Giuseppe Apolloni per *L' Ebreo*; Pietro Platania per *Lo Spartaco*; Carlo Gomez, brasiliano di nascita, per *Il Guarany*; Enrico Petrella, che ebbe chiara vena melodica e, a quando a quando, nella troppa scorrevolezza e furia del comporre, vero sentimento drammatico, per la graziosa *Contessa d' Amalfi* e per *La Jone*, che è il suo miglior lavoro; Filippo Marchetti, che, nel '69, destò fanatismo col *Ruy Blas*, e poi non produsse altro di notevole; Stefano Gobatti, che, nel '73, con *I Goti*, a Bologna, in una fiamma improvvisa d'entusiasmo, certo motivato lì per lì dalla reazione alla musica wagneriana in Bologna già presentata dal celebre direttore Mariani e a cui una gran parte del pubblico

era ancora ostile, fu creduto il ripristinatore dell' arte italiana sul teatro (e dire che il Verdi, ancora vegeto, aveva scritto da poco *L'Aida*): ma la fiamma suscitata dai *Goti* ben presto si spense, e il povero Gobatti languì nell'oblio. Più degli altri, ma sempre nello stesso ordine, quasi direi nella medesima categoria, si segnalò e fu caro al pubblico italiano Amilcare Ponchielli, specialmente con la *Gioconda*; opera che il popolo nostro brama ancora di risentire. E non a torto; perchè, se vi manca vera originalità di stile e se pecca della solita facilità di discorso melodico, ha quadri musicali vivacissimi, ed ha pagine, specialmente nell' ultimo atto, di forte e sincera espressione drammatica.

L' unico che, in questo periodo (possiamo dire *verdiano*), si staccò dagli altri per non battere la via comune, e s' innalzò ad una nuova e originale concezione d' arte, fu Arrigo Boito col *Mefistofile*. Il Boito, poeta e musicista, trascinato dal temperamento e dagli studi al romanticismo, amò fin dalla giovinezza il poema del Goëte, *Il Faust*, che teneva sempre in tasca, per poterlo leggere anche per istrada: e questo suo amore nutrì nella fantasia e nella mente; creatrice quella, ordinatrice questa. *Il Mefistofele*, scritto dal Boito nella sua prima gioventù e fatto rappresentare a Milano nel '68, quando egli aveva soltanto 26 anni, per l' elevatezza della concezione filosofica del poema, per la novità dello strumentale e certo per la prolissità che aveva in quella prima edizione, ebbe un insuccesso strepitoso. Il maestro poi lo corresse, lo limitò, lo rese più organico, gli dette maggiore unità; e così l'opera, ripresentata nel '75 a Bologna, apparve, nell' indimenticabile successo, che non si è più smentito, quello che realmente è: un capolavoro, degno della più grande ammirazione, nel quale, se vi si rivela l' influsso

wagneriano per l'impiego di certi mezzi orchestrali e corali, il carattere della musica è prettamente italiano, e vi scorre deliziosa la più pura italiana melodia. Fra la spensieratezza artistica e la scurrilità de' compositori di quel tempo, riflettiamo al profondo concepimento del Boito; il quale, scrivendo il libretto del *Mefistofele* e musicandolo, vuole, ricerca e riesce a manifestare, con la sua arte, il mito splendidissimo che è nel connubio fra Elena e Faust, rappresentanti l'arte classica e l'arte romantica congiunte — come dice il Boito medesimo —; cioè la bellezza greca e la bellezza alemanna, sfolgoranti sotto una stessa aureola, glorificate in un palpito istesso, generanti una poesia ideale, eclettica, nuova e possente. Chi è che non ricorda le pagine sublimi del terzo atto?

> Dimmi: come farò a parlar l'idïoma soave?
> Frugo nel cor e ti rispondo: Ave!

Siamo qui ad un'altezza tale d'arte, a cui, forse, non era giunto nemmeno il Verdi.

L'opera comica, in questo tempo, pur decadendo dalla bellezza del *Barbiere di Siviglia* e dell'*Elisir d'amore*, ebbe alcuni cultori che, se non seppero darci il capolavoro, scrissero con arguzia e con grazia italiana. Antonio Cagnoni, già autore del *Don Bucefalo*, nel '64 compose *Il Papà Martin*; nello stesso anno Serafino Amedeo De Ferrari, già scrittore del *Pipelè*, presentò *Il Cadetto di Guascogna*; Niccolò De Giosa, già famoso pel *Don Checco*, nel '76 scrisse *Napoli di Carnevale*: nè va di-

menticato Enrico Sarrìa col *Babbèo e l'intrigante*, che è del '72. Ma chi, sopra gli altri, ebbe schietta vena comica, fu Emilio Usiglio, nella *Locandiera*, nelle famose *Educande di Sorrento* e nelle *Donne curiose*.

Compiutasi, con la presa di Roma, l' unità della patria, il nuovo regno dovè pensare quasi a tutto: tracciare e incominciare reti ferroviarie; migliorare e aprire porti; fondare scuole che, specialmente nel mezzogiorno, mancavano affatto; unificare le leggi amministrative de' vecchi Stati; dare impulso all' agricoltura, alle industrie e ai commerci; procurarsi il danaro per sovvenire alle immense spese e far fronte a tutti i bisogni.

Se guardiamo il cammino percorso dal 1870 ad oggi, noi dobbiamo essere orgogliosi dei progressi fatti: ma quante difficoltà, quante incertezze, quanti pericoli politici e sociali, e quanti dolori.

Questo affannarsi ancora in un letto di procuste, era reso più agitato dalle molteplici correnti sociali, economiche e filosofiche, a cui si aggiungevano quelle letterario-artistiche, che venivano formandosi. La moderna filosofia si faceva, in generale, sempre più positiva; e, tra le scienze biosociologiche, si avanzava quella economica che, a poco a poco, in forme varie, premeva da ogni parte. *L'evoluzione* darwiniana divenne *materialismo*: il romanticismo letterario ebbe l' ultimo grave colpo, e ripiegò le ali. In Italia allora, nella letteratura, si affermarono, contemporaneamente, il *neo-classicismo* del Carducci e il *naturalismo*, o *verismo*, della giovine scuola siciliana, col Verga e il Capuana. Ho detto *neo-classicismo* quello del Carducci,

perchè se, aborrendo i romantici, egli si fa, nella prosa e nella poesia, classico per la forma, con largo e sicuro volo, come scrive il Finzi, « abbraccia tutti i movimenti del pensiero e i fatti della vita sociale, facendo echeggiare ne' suoi canti non più il grido appassionato di un combattente ribelle, ma la voce solennemente pacata della storia. » Egli è classico; e, come il Verdi nella musica, se studia le letterature straniere, non fa derivare da esse il proprio canto, e non perde mai la sua fortissima impronta d' italianità. Invece altri minori poeti a lui contemporanei, e particolarmente gli scrittori di prosa della nuova scuola verista, imitarono gli stranieri, in special modo, nel romanzo, i Francesi; il Balzac, i Goncourt, lo Zola ecc.

Poi alcuni fatti singolari determinano, in Italia, certi movimenti di pensiero e d' arte, che hanno un influsso generale. Nella pittura, gl' innovamenti del Palizzi e del Morelli nel mezzogiorno, e la nuova arte *verista* dei *Macchiaiuoli* toscani, avversi furiosamente all'Accademia imperante. Nella poesia, la comparsa, nel '78, di quel volumetto dello Stecchetti, *I Postuma*, che mette a soqquadro il campo letterario, e accende le famose vivacissime discussioni tra *idealisti* e *veristi*. Nella prosa, le novelle dei prosatori siciliani; e sul teatro, tratta da una di queste, il breve ed impressionantissimo dramma del Verga *Cavalleria rusticana*, e le une e l' altro trascinano i giovani, con intendimenti più sani che la poesia stecchettiana, al *verismo letterario*. Ma, in due salti, dal verismo si precipita al sensualismo e al pornografico, e alla voluta assenza d' ogni idealità. Letteratini e letteratucoli si abbandonano a un' orgia di verismo, con cui si vantano di uccidere ogni fede, ogni credenza, ogni entusiasmo; però destano, ben presto, nausea e ribrezzo.

In questo frattempo l' arte romantica del Verdi aveva compiuto la sua meravigliosa parabola: il pubblico italiano era sazio, sulle scene liriche, di patriottismo e di eroismo, e stanco di molti vecchi melodrammi sentiti fino alla sazietà; incominciava a tollerare le opere del Wagner, e a gustarne le bellezze; ed era scattato con entusiasmo all' esecuzione della *Carmen* del Bizet, che, dopo l' insuccesso del '75 a Parigi, era apparsa trionfalmente a Napoli nel novembre del 1879. I giovani compositori brancolavano nell' incertezza: alcuni tentavano d' imitare la giovane scuola francese; altri si davano ad una sterile imitazione wagneriana. E il pubblico era annoiato; e sentiva il bisogno di emozioni nuove: aveva sete di novità.

Fu in questo momento psicologico, che, quale luminosissima meteora improvvisa, comparve, nel 1890, *La Cavalleria Rusticana* del Mascagni. Fu un delirio. Finalmente si aveva il nuovo; si aveva il *verismo* sul teatro musicale nostro: e col verismo la nuova scuola (fu subito detta *verista* da tutti, primi gli stranieri) non perdeva nulla del carattere d' italianità gloriosa de' vecchi maestri. Lo strumentale, l'armonizzazione, la condotta di certi pezzi risentivano sì, nella *Cavalleria*, di una certa influenza francese; cosa naturale, dopo i successi della *Carmen* e della *Manon* del Massenet (ch' è dell' 84), in un giovane compositore studioso; ma nell' insieme, nella *Cavalleria*, tutto è sole, luce e calore italiano, sentimenti e passioni italiane, caratteri prettamente italiani, melodia e canto italiano: canto e melodia nati e venuti e raccolti dal popolo

nostro. Si ha in questa bella opera il piú stretto connubio fra il sentimento etnico popolare e il sentimento dell' artista; e questa è la ragione del suo successo straordinario. Il popolo ci si ritrovò tutto in quei canti pieni di passione; e, nella verità concisa del dramma, vide riflessa, qual'è, la propria vita, Che *verismo* sano! Fu pensato o voluto questo verismo, nell' arte musicale, dal Mascagni? no. Il bel libretto del Targioni-Tozzetti e del Menasci, la bella opera drammatico-letteraria, trascinò, quasi inconsapevolmente, il compositore di genio ad una nuova impronta verista di dramma musicale. Tanto è vero che il Mascagni, artista creativo, intuitivo, ma non di riflessione, non guardò poi più tanto pel sottile ai libretti che musicò; e dalla *Cavalleria* passò all'*Amico Fritz*, e di un idillio campestre ne fece quasi un poemetto lirico; poi al cupo dramma romantico dei *Rantzau*; poi alla terribile romanticissima tragedia del *Ratcliff*; poi — non facendo menzione del resto meno importante della sua produzione — al simbolismo dell' *Iris*, al comico ricercato delle *Maschere*, al lirismo eccessivo dell' *Amica*, al grave dramma dell' *Isabeau*, alle elucubrazioni della *Parisina*. E non ritrovò mai più quella unità di svolgimento, per cui, nella *Cavalleria*, tutto è concorde al fine, e i caratteri dei personaggi sembrano scolpiti dal vero; non ebbe più il contatto completo e puro con le fonti nazionali e con l' anima del popolo; e non mantenne piú perciò quella sincerità d' arte ch' è nel suo primo lavoro, e quella *italianità* che pervade tutta la *Cavalleria*.

Nell' *Amico Fritz*, al terzo atto, il Mascagni è giá come spostato; nei *Rantzau* è cupo; nel *Ratcliff* è grave; nel simbolismo dell' *Iris* è spesso strano; nell'affannoso secondo atto dell' *Amica* snatura la sua schietta tempra d'artista. In tutti questi drammi, i caratteri non sono più sinceri e

veri come nella *Cavalleria* : nell' *Amico Fritz* Suzel e Fritz finiscono per cantare come due innamorati lirici byroniani ; nei *Rantzau* i personaggi si tormentano in uno spasimo doloroso, espresso in una continua tonalità minore ; nel *Ratcliff* lo sforzo fa violenza alla tragedia, cupa di per sè ; nell' *Iris* un maestoso *Inno al sole* è inalzato per una insulsa musmè, perchè il bel cadavere di lei, sotto l' azione vivificante del sole, genererà nuova vita floreale ; e nell'*Amica* quei disgraziati protagonisti — due contadini — urlano come due eroi tragici.

Ma se al Mascagni, dopo *La Cavalleria*, è mancata l' unità del capolavoro e la visione chiara della via che doveva percorrere, quale e quanta ispirazione e bellezza melodica egli ha nelle sue opere ! E se deriva dagli stranieri certe novità di armonie e di effetti orchestrali, allorchè si trova, con la sua anima, a contatto con situazioni popolari, che freschezza di sana italianità è in lui : in lui più che in qualsiasi altro de' nostri moderni compositori ! Ricordiamo il soavissimo duetto delle ciliege nell' *Amico Fritz* ; e il coro delle donne con cui s' apre l' atto terzo dei *Rantzau* « *Acqua limpida* ecc. », il cui canto pare che zampilli chiaro e fresco come l' acqua dai nostri monti ; e il primo atto dell' *Iris*, specialmente i canti delle giovani musmè che lavano i panni nel ruscello ; e la graziosissima *Monferrina* dell'*Amica* e la *villotta* dell' *Isabeau*.

Due anni dopo *La Cavalleria* si ebbero *I Pagliacci* di Ruggero Leoncavallo, con successo vivissimo, se non pari, a quello della *Cavalleria*. E giustificato ; perchè se l' opera del Leoncavallo non ha originalitá e impronta

propria come quella del Mascagni, ha grande vivacitá di quadri e di ritmi, freschezza se non spontaneità di melodia, passione viva e, specialmente nella pantomima del secondo atto, eleganza di stile e di strumentazione.

Queste due opere, spesso unite insieme, girarono il mondo, sollevando le platee dei teatri ai più rumorosi entusiasmi: il loro successo offuscò momentaneamente qualsiasi altra manifestazione teatrale lirica; e, per disgrazia nostra, dette stímolo ad una colluvie di piccoli drammi veristi, in buona parte degni di caffè-concerto. Eppure alcuni di essi, i migliori, — come *L' A basso porto* dello Spinelli e *A Santa Lucia* del Tasca — ebbero l'onore del plauso sulle scene tedesche, su quelle scene dove aveva trionfato e trionfava il Wagner. Tale morboso consentimento del pubblico per una forma d' arte, in cui, nella mancanza di genialità e di costrutto, non c' erano che forti colori messi qua e là per fare una certa impressione, impedì in Italia la conoscenza e l'ammirazione delle belle opere di Alfredo Catalani. Questi presentò, dopo *La Falce*, *La Loreley* nel febbraio del 1890, poco prima della *Cavalleria*; e *La Wally* nel '92. Le due opere non dispiacquero; ma nè la linea solenne or classica or wagneriana dell' una, nè la grazia fine e gentile dell'altra sollevarono entusiasmo; e giacquero entrambi nell' oblio. Troppo squisita e delicata era l'arte del Catalani, perchè potesse piacere in quei tempi di verismo musicale. Eppure il Catalani pel primo, fra i giovani compositori italiani, fu *verista*, pur nell' idealismo romantico delle sue opere, nel senso oggi inteso dai più; e i compositori suoi coetanei lo imitarono tutti, ma nessuno lo uguagliò nelle sue qualità eminenti, quasi direi pittoriche. Nella *Wally* si hanno veri quadri descrittivi deliziosissimi (basti ricordare la prima scena del primo atto e il successivo e bellissimo prelu-

dio del terzo); e pagine di una psicologia profonda, che fanno fremere. Eppure senza la volontà, ispirata dall'affetto, del Toscanini, che le rimise in vita nel 1905, le opere del Catalani giacerebbero ancora nell' oblio.

Ma se l'arte fine del Catalani non fu lì per lì compresa da' nostri pubblici, la reazione al brutto verismo musicale sorse ben presto, come per la fracida letteratura stecchettiana. E allora il pubblico italiano, sazio e nauseato di verismo, si abbandonò nelle braccia di Giacomo Puccini, che gli offriva il sentimentalismo più dolce. I compositori e critici stranieri, sì tedeschi che francesi, non fecero distinzione ; e, gelosi del successo che dovunque, pur coi suoi difetti, aveva la nuova scuola italiana, la dissero collettivamente *verista* nonostante le manifestazioni romantiche del Puccini ; e, così all'ingrosso, la giudicarono e la proclamarono leggera, frivola, senza fondamento di arte vera.

Noi dobbiamo essere più sereni degli stranieri nella critica : e — pur constatando nei nostri giovani maestri il loro sentimento italiano e le loro virtù o attitudini varie, o d' ispirazione, o di composizione, o sceniche, dimostrate dal Leoncavallo, oltrechè nei *Pagliacci*, nella *Bohême*, nella *Zazá*, nella *Maia*, negli *Zingari ;* da Alberto Franchetti nell' *Asrael*, nel *Colombo* e nella *Figlia di Jorio;* da Umberto Giordano nell' *Andrea Chénier*, nella *Fedora* e nella *Siberia ;* dal Samara nella *Flora Mirabilis* e nella *Rhea*, ecc. e sopratutti, dopo il Mascagni, dal Puccini nella *Manon*, nella *Bohême*, nella *Tosca*, nella *Butterfly* e nella *Fanciulla del West* — dobbiamo, con dispiacere ma con sinceritá, dichiarare che essi, pur tenendosi lontani dal Wagner e dallo Strauss e imitandoli soltanto in alcuni procedimenti sinfonici, hanno seguito e séguono, in gran parte, l' indirizzo della nuova scuola francese, prima col Bizet, poi col Massenet ed oggi anche col De-

bussy nell' impressionismo più che nel simbolismo; e un po', nell' armonia e nel colorito orchestrale, imitano anche alcuni autori russi, il Cui, il Moussorgskj, il Korsakow ecc.

Fallito nella scienza il *materialismo*, tramontato nella letteratura e nell'arte figurativa il *realismo triviale*, incanalato nel consorzio civile il *socialismo*, la fiaccola dello spirito, eternamente animatrice della vita universale, riebbe la sua luce e il suo splendore: fu risentito dai più il bisogno di amare, di credere, di sperare, di migliorare la propria esistenza non solo per il vivere materiale ma anche per quello ideale. E se da un lato la filosofia positiva, col Wiliam James, divenne *pragmatica*, quasi direi pratica e fattiva, la religione ebbe un risveglio sincero delle anime, la vita sociale ebbe incremento con le industrie e coi commerci, e il socialismo si fece riformista; da un altro lato i rinnovati sentimenti ideali condussero ad una nuova fisolofia trascendentale, al *modernismo* religioso, all' *eclettismo* estetico, al *simbolismo* nella letteratura, sul teatro, nell' arte figurativa e musicale; e in fine, mi si permetta di dirlo, al *confusionismo.*

Ho dovuto indugiare nella esposizione della musica teatrale, perchè nel periodo di tempo da me illustrato dal 1861 ad oggi, (e questo avvenne fin da quando, dopo la gloriosa epoca palestriniana della musica liturgica, l'opera comparve) l' opera stessa coinvolse in Italia il gusto gene-

rale del pubblico, e, per conseguenza, anche quello dei compositori; i quali portarono nella musica religiosa il sentimento e le forme teatrali. Difetto di cui non andarono in parte immuni neanche i nostri sommi nelle loro composizioni sacre; come il Pergolesi, il Cherubini, il Rossini e, ai nostri giorni, il Mercadante e il Verdi.

Il Verdi compose nel '74 il suo grandioso *Requiem* in morte del Manzoni, in cui è più potente il senso drammatico che quello mistico: lo stesso si può dire del suo *Te Deum*, dello *Stabat* e dell'*Ave Maria*: si avvicinò di più alla purezza liturgica con le ultime composizioni rereligiose, col *Pater noster* e le *Laudi alla Vergine* sul testo dantesco.

L'indirizzo quasi profano dato alla musica religiosa trascinò ad un uso, pressochè generale, sconvenevole; sia nelle composizioni in sè che nei mezzi di loro esecuzione, ed anche nel modo di sonare l'organo. E si ebbero messe a base di arie e di cabalette, con relative cadenze e note tenute alla fine dei pezzi, e con accompagnamento di orchestre rumorosissime, o di bande, o di fanfare. E l'arte sublime dell'organo andò quasi perduta: era comune sentir sonare in chiesa all'organo, durante le funzioni sacre, pezzi d'opera, polche e marce con strepito di campanelli e rullo di tamburi.

Il rinnovarsi, però, delle idealità spirituali condusse alla riforma della musica religiosa, secondo i canoni liturgici e i principi adottati dalla Chiesa: riforma che s'iniziò in Germania ed in Austria con le Associazioni ceciliane, e si propagò poi anche in Italia, per l'opera assidua di Monsignor Guerrino Amelli, che, nell'81, istituì l'Associazione italiana di Santa Cecilia. La riforma divenne indi ufficiale, prima col *Regolamento* del settembre 1884, pontificante Leone XIII, e poi col famoso *motu proprio* di

Pio X, che il papa impose a tutte le Chiese cattoliche, come *vero e unico codice* giuridico della musica sacra e del canto gregoriano.

Ed oggi non soltanto a Roma ma in molte città d' Italia abbiamo, nelle Cappelle delle Chiese, esecuzioni bellissime di musica sacra, secondo i canoni del *motu proprio*; per parte di valenti compositori e direttori e organisti, quali Enrico Bossi a Venezia, Giovanni Tebaldini a Loreto, Benedetto Landini a Firenze, il Capocci, il Mattioli, il Terrabugio, il Ravanello, il Bottazzo, il Terziani e tanti altri.

Su tutti i moderni nostri compositori di musica religiosa vola, com' aquila, il celebre abate Lorenzo Perosi, direttore della Cappella Sistina in Vaticano. Io lo ammiro più ne' suoi *Oratori*, i quali hanno un forte vigore anche drammatico, che nei lavori sinfonici, non troppo originali, in cui la fantasia è attutita dalla riflessione e dal misticismo religioso.

Se nella musica liturgica, in questi ultimi tempi, specialmente col Perosi, ci siamo accostati alle sapienti composizioni dei Tedeschi, non è avvenuto così, salvo rare eccezioni, della musica sinfonica e strumentale. Non perchè noi Italiani, che inventammo e demmo al mondo qualsiasi forma di musica anche strumentale — di cui fummo ricchissimi produttori nei secoli 16.° e 17.° — non abbiamo, come alcuni critici hanno affermato, disposizione a questo genere di musica; ma perchè l' opera, come ho già detto, assorbì ogni attività musicale; e perchè le vicende nostre politiche e sociali dell' 800 tennero il popolo nella più crassa ignoranza di musica sinfonica e

strumentale da camera. Salvo che in pochissime città non si avevano in Italia nè orchestre, nè quartetti o trii; e perciò non esecuzioni, nè concerti; e quindi mancanza di gusto, di cultura e di desiderio di educarsi a tal genere di musica.

Sono, però, degni, degnissimi di essere ricordati Antonio Bazzini, famoso violinista, che scrisse due belle sinfonie — *Re Lear* e *Saul* —, un poema sinfonico *Francesca da Rimini*, quartetti, quintetti e molti pezzi per Violino; Giuseppe Martucci, notissimo pianista e direttore d'orchestra, e Giovanni Sgambati, celebre pianista, i quali, più del Bazzini, ebbero intendimento classico nelle loro ispirate e sapienti composizioni per orchestra, per archi e per pianoforte. Alcuni pezzi per violino lasciarono i violinisti Sivori, Papini ed altri.

Da qualche anno una falange di giovani scrittori — è conveniente non far nomi — si è slanciata animosa nel campo della musica sinfonica e strumentale da camera con vero fervore ed entusiasmo, e con propositi di rinnovamento dell'arte. Perciò abbandonata la musica sinfonica pura, molti di essi si son dati a quella *programmatica*. Infiammati dalla gioventù — ammirabili per la passione che hanno per l'arte, la quale, deve certo accrescersi e arricchirsi di nuovi trovati — vanno in cerca di procedimenti nuovi, di armonie ed armonizzazioni nuove, e studiano di riusare, sotto nuove forme, le scale liturgiche antiche e l'antica musica orientale; ma in ciò, come gli operisti, imitano troppo spesso i compositori d'oltre Alpe, dimenticando che l'uso e l'abuso di armonie strane e di stranezze strumentali — come bene ha osservato Giannotto Bastianelli — sono *barbarismi* antiestetici e antietnici, simili all'uso di parole e frasi delle lingue straniere usate nel nostro puro, bello e dolce idioma.

Però, questi giovani maestri, sono encomiabilissimi, pel fine propostosi di risollevare la musica strumentale in Italia all' altezza che ebbe nei secoli scorsi.

Parlando di musica strumentale, bisogna accennare ai più celebri virtuosi e direttori d' orchestra, che abbiamo avuto dal '61 ad oggi.

Tra i pianisti va ricordato primo Beniamino Cesi ; e poi Adolfo Fumagalli, Giuseppe Buonamici, Giuseppe Martucci, Giovanni Sgambati, il Rendano, il Palumbo ec. e celebre più all' estero che fra noi, vero grande pianista, Ferruccio Busoni empolese.

Tra i violinisti è da menzionare pel primo il celeberrimo genovese Camillo Sivori, il quale fu dichiarato continuatore del sommo Paganini, che gli era stato maestro ; e subito dopo Antonio Bazzini, che, se non fu un virtuoso come il Sivori e il Paganini, fu un ammaliante concertista, per sentimento e passione. Indi Giovacchino Giovacchini, allievo del famoso Giorgetti, che, dopo essere stato valente concertista, fu capo scuola nell' Istituto musicale di Firenze ; e, fra i tanti suoi allievi, meritano particolare ricordanza Guido Papini dalla profonda espressione, Federigo Consolo e Luigi Chiostri, che fu meritamente noto come direttore di quartetto. Poi Marco Anzoletti, Adolfo Tirindelli, la celebre ancor vivente Teresita Tua contessa della Valletta e Metaura Torricelli, morta immaturamemte a 28 anni nel '93 quando già il suo nome era sui vanni della fama.

Tra i violoncellisti ne emergono due, che si fecero un nome mondiale : Alfredo Piatti, che ebbe un mecca-

nismo eccezionale, e Gaetano Braga, l' autore della *Leggenda Valacca*, che fu artista di straordinario sentimento. Subito dopo va ricordato il fiorentino Jefte Sbolgi, eccellente nel concerto e nel quartetto, che ebbe una cavata di voce meravigliosa; e poi Francesco Serato, Ferdinando Forino ecc.

Tra i contrabbassisti, Giovanni Bottesini, che fu detto il Paganini del contrabbasso: tra i flautisti, Cesare Ciardi e Giulio Briccialdi; e, negli strumenti a fiato, il Cavallini, i due Bimboni ecc.

Fra i direttori d' orchestra, innanzi a tutti, Angelo Mariani, che pel primo fece conoscere in Italia le opere del Wagner; e poi Francesco Faccio. Indi il Martucci ed Ettore Pinelli, i quali educarono il pubblico alla musica strumentale, l' uno a Bologna e l' altro a Roma. Poi il Mascheroni, il Campanini, il Golisciani, il Giardini; ed eccellenti, per dirigere tanto l' opera che la musica sinfonica, il Mancinelli, il Ferrari, il Mascagni stesso, il Serafin e, superiore ad ogni altro, Arturo Toscanini.

Ora è necessaria qualche parola sulla musica vocale da camera e popolare in Italia, in questo periodo dal '61 ad oggi; la quale, — pur essendo maltrattata dai critici, trascurata dagli storici, invisa ai compositori aulici e ai modernisti simbolici che la spregiano e la rifiutano, — ha notevole importanza, come emanazione dell' anima e del sentimento del popolo. Infatti io mi domando: Perchè la canzone popolare ed il rispetto devono avere tanto valore nella letteratura, e non ne devono aver punto nella musica?

Il toscano Luigi Gordigiani morì nel 1860, e non può essere compreso nel periodo di tempo che illustriamo: ma i suoi stornelli si cantarono dopo il '60 dovunque, e si cantano ancora; e non pochi di essi, nella loro semplicità, sono sublimi. E le più belle canzoni del Tosti, del Denza, del Costa, del Valente, del Di Chiara e di tanti altri, non sono esse — come per i Toscani gli stornelli del Gordigiani — la più bella, viva e sincera manifestazione del sentimento gaio ed appassionato del popolo napoletano? E perchè condannare e spregiare la facilità e la grazia melodica del Tosti, del Rotoli, del Denza, del Palloni, del De Luca e di altri nelle loro romanze, sol perchè queste ebbero vivo successo in Italia e all'estero? Non poche di quelle romanze sono deliziose; e alcuni dei canti del Rotoli e del Palloni sono freschi come l'aria che respiriamo ne' nostri colli. Pur troppo dobbiamo dolerci che anche la romanza da camera e la canzone popolare abbiano subìto l'influenza straniera; e siano oggi ridotte, l'una a indeterminati discorsi vuoti d'idee, e l'altra a ibride canzonette a *dizione*, in cui lo spirito popolare non c'è più. Oh! la parabola non è compiuta: siamo giunti anche ai saggi del *futurismo* musicale. Ma poi, certamente, — dopo la nostra quarta bella guerra d'indipendenza e di liberazione da ogni influsso straniero — torneremo alle semplici e pure fonti del sentimento e del canto popolare; il quale, come la storia c'insegna, con la sua spontanea e sincera ispirazione, ha ravvivato l'arte, ogni volta che i dotti la resero scolastica, oscura e pretenziosa. — Educhiamo il popolo, anche nell'arte musicale; e stiamo con esso a contatto: l'arte ne sarà rinsanguata, e potrà volgersi serena ai nuovi orizzonti invocati dai moderni compositori.

Possiamo noi essere soddisfatti dello svolgimento dell' arte musicale nella nostra patria durante il primo cinquantenario del nuovo regno? Sì. Nonostante l' incertezza dell' ora presente e la constatata deficienza nella musica strumentale, noi vediamo la nostra musica teatrale primeggiare dovunque e rendere ancora glorioso il nome d' Italia.

LA MUSICA AL TEMPO DEI GRECI

Dopo l'interesse destato dalla *Fedra* del maestro Ildebrando Pizzetti, da poco rappresentata alla *Scala* di Milano, credo che non riusciranno sgraditi ai lettori de *I Diritti* (1) alcuni cenni sulla musica al tempo dei Greci; inquantochè, non solo Ildebrando da Parma si è servito nella sua musica delle scale greche, ma ha anche e sopra tutto informato l'indirizzo della sua opera ai concetti che ebbero i primi autori del melodramma appartenenti alla storica fiorentina *Camerata dei Bardi*, i quali inventarono l'opera credendo di riprodurre l' antica tragedia greca.

Nella letteratura greca i vari generi di componimenti, prima in poesia e poi in prosa, furono creati, e si distinsero secondo i principali dialetti greci, per successione cronologica.

Dopo l' antica poesia religiosa preistorica, si ebbe l' epica storica col grande Omero e l' epica didattico-religiosa in cui emerse Esiodo.

Indi venne la lirica: lirica elegiaca (Tirteo, Mimnermo, Solone, ecc.), e giambica (Archiloco, ecc.); lirica individuale o monodica (Alceo, Saffo, Anacreonte); lirica corale (Stesicoro, Simonide, Pindaro, ecc.). Poscia ne seguì la meravigliosa creazione della tragedia e della commedia.

(1) Questo articolo fu già pubblicato nella Rivista « *I diritti della Scuola* » N. 26, del 25 aprile 1915.

In tutti questi generi di componimenti poetici, la poesia fu, in vario modo, sposata alla musica; e spesso il poeta fu anche il cantore e il compositore musicale della propria poesia.

La poesia epica era cantata, ma sempre su uno stesso ritmo, (ricordiamo, ad esempio, come i nostri campagnoli cantano d'ottava); ed era accompagnata dai *rapsodi* o *aedi* col suono della lira.

La lirica elegiaca e giambica era declamata e non cantata, declamata con una recitazione più o meno cadenzata: la elegiaca era accompagnata dal suono del flauto, la giambica dal suono della giambica (specie di lira).

La lirica melica, connessa alla musica, era proprio cantata a piena voce con modulazioni varie, le cui melodie erano inventate dallo stesso poeta: la parola *mèlos* indicava tanto il testo poetico quanto il motivo musicale. La lirica monodica (individuale) era accompagnata col suono del flauto, o della lira, o della cetra ; la lirica corale era accompagnata col suono di vari strumenti ed unita spesso con la danza. La ripetizione del motivo musicale costituiva la strofa: poesia *melica* significava poesia strofica.

La tragedia greca era costituita di poesia cantata, e non tanto di spettacolo ; perciò poca illusione scenica e quindi poca rispondenza alla realtà, ma verità ideale rappresentata per mezzo del dialogo e delle voci liriche :

al resto i Greci supplivano con la immaginazione, e non mancava l'effetto di una commozione viva e profonda.

La tragedia greca, che venne dalla melica corale e più che altro dai ditirambi dionisiaci, nel dialogo era declamata cantando (un'idea di questa declamazione cantata si può forse avere nello stile *recitativo* delle prime opere del Caccini e del Peri della *Camerata dei Bardi*); i cori erano cantati con accompagnamento di strumenti. Pero non erano cantati i soli cori; talvolta, nei momenti piú appassionati e concitati del dramma, anche gli attori cantavano a voce spiegata, o a solo (monodie), o a duetto, o alternatamente col coro.

Il coro era composto di dodici cantori e da Sofocle in poi di quindici, diretti da un capo coro detto *corifeo:* stava nell'orchestra (oggi platea) del teatro intorno alla *timèle* (specie di altare a colonnetta), di rado montava per le gradinate sul proscenio; e univa il canto a danze ritmiche e solenni.

Tavolta il coro, separandosi in due parti, moveva danzando verso i due lati estremi dell'orchestra cantando la *strofa*, poi ritornava cantando *l'antìstrofa* al punto di partenza, e qui, riunito cantava la *epòdo;* tal'altra il coro moveva tutto da una parte, e ritornava poi attorno alla timèle.

Nei primordi della tragedia spettò al coro la parte principale del dramma, di cui era il protagonista; la recitazione dell'unico attore non serviva che a collegare fra loro i canti corali. Eschilo invertì le parti: aggiunse un altro attore, ridusse l' ufficio del coro e fece protagonista il dialogo. I successori di Eschilo continuarono a ridurre il coro, con introdurre nella tragedia un terzo ed anche un quarto attore, sì che l' azione tragica si svolse indipendentemente dal coro: allora questo si rivolgeva

agli spettatori (così in Sofocle) per guidare il loro giudizio. per ammonire e consigliare. Poi i canti del coro non ebbero che tenui rapporti con quanto si rappresentava sulla scena (così in Euripide); finchè la separazione dell'elemento lirico dal drammatico si fece sempre più rilevante, di modo che i cori non divennero che semplici intermezzi tra un atto e l'altro senza alcuna relazione o legame con la tragedia.

La commedia greca, che sorse da quel medesimo culto di Diòniso da cui nacque la tragedia, quando, dopo la forma dorica, fu *attica* (Aristofane), venne, come la tragedia, in parte cantata con accompagnamento musicale, in parte recitata (ripensiamo alla nostra opera buffa); ma nella susseguente *commedia di mezzo* il coro fu trascurato, finchè nella cosidetta *commedia nuova* (Menandro) ogni elemento lirico sparì.

Come fosse la melodia greca non si è potuto precisare; i dotti hanno creduto di averne trovata, diremo, la chiave, ma sono discordi tra loro: certo era diversa da quello che è oggi la nostra melodia ritmica a forme chiuse.

La melodia greca procedeva dalla parola, e il ritmo e la misura le erano dati dagli accenti stessi della parola: unita con questa, la melodia era qualcosa di accrescimento al valore della parola stessa, ma non era tale da bastare a sè medesima. Parola cantata, dunque, per rafforzamento della manifestazione dei sentimenti, che nella melica corale era unita con la danza: canti e danze che si elevavano e si movevano in tutte le occasioni, in tutti i ritrovi, in tutte le cerimonie e le feste religiose e civili,

in tutta la vita greca pubblica e privata, con meravigliosa armonia delle attività intellettuali, spirituali e fisiche, sia nei singoli individui sia nelle collettività. Di qui la grande importanza che i Greci dettero alla musica, che misero a base della loro educazione; e per educazione musicale essi intesero non solo cultura della musica e del canto, ma anche educazione nella ginnastica e nella danza, del gesto e degli atteggiamenti, del vestire, delle movenze, del presentarsi, del modo d' intonare la voce parlando, ec.

Se i Greci ebbero la melodia (non sappiamo dunque precisamente come) non ebbero, nel canto, l' armonia, nè tanto meno la polifonia, come intendiamo oggi l' una e l' altra; e la loro armonia strumentale fu semplice, ed ebbe limitato sviluppo. Le musiche di più o meno strumenti, usate nelle feste e nelle cerimonie del culto, sonavano per lo più all' unisono o alternando gli strumenti, e il ritmo veniva accentuato con gli strumenti a percussione. Le armonie, nel canto e nel suono, erano, così credesi generalmente, soltanto unisoni od ottave; tutti gli scrittori greci parlano soltanto del *succedersi* dei suoni e non della loro simultaneità che forma gli accordi.

La musica greca si può dividere in tre periodi:

Primo, quello mitico corrispondente alla civiltà preellenica, fino al 1000 circa a. C.

Secondo, quello che abbraccia la letteratura greca in fiore, circa dal 1000 al 300 circa a. C.

Terzo, quello della decadenza fino alla conquista romana.

Olimpo il giovane (750-700 a. C.) è celebrato quale inventore del genere *enarmonico*, a *quarti di tono*: enarmonia, dunque, diversa della nostra odierna. Gli si attribuisce anche l' invenzione della musica auletica, cioè del flauto.

Terpandro (720-670 a. C.) è considerato il vero padre della teoria musicale greca, che, oltre il genere enarmonico, ebbe il *diatonico* e il *cromatico*. A lui si tributa pure l' onore di avere inventato la *notazione musicale*; a lui il merito di avere aggiunto all' antica lira di 4 corde altre 3 corde, per cui si ebbero i due tetracordi che sono la base delle scale e del sistema musicale greco. Però negli scavi fatti a Creta nel 1903, che dettero alla luce edifici dell' età micenea anteriore alla omerica, fu rinvenuto un sarcofago con figure reggenti una lira a sette corde; dunque la lira eptacorda dovrebbe essere anteriore a Terpandro. Questi fu compositore di melodie religiose (*nomi*), che durarono per tradizione lungo tempo presso i Greci nelle feste religiose e nei riti dei sacrifici.

Compositori della musica delle loro poesie furono molti poeti, specialmente fra i primi mèlici, sì individuali che corali, ed anche fra i poeti tragici. Cantanti e musicisti di particolar fama oltre che grandi poeti, pare che fossero *Saffo* ed *Alceo*.

Molti filosofi — Aristotele, Platone, Plutarco, ecc. — si occuparono e scrissero della musica, sia come arte sia come educazione; ma, per lo sviluppo della musica e specialmente per la sua teoria, fu celebre, sopratutti, Pitagora.

Ho già indicato alcuni degli strumenti usati dai Greci;

essi possono dividersi in tre gruppi: a *corda*, a *fiato*, a *percussione*.

A corde di minugia, toccate con plettro, erano la lira e la cetra. La lira, prima a 4 e poi a 7 corde come ho detto, fu il più antico strumento adoperato dai Greci; lo strumento tipico, classico per eccellenza, da cui derivò poi la cetra. Questi due strumenti erano i soli ammessi, dopochè fu creata la tragedia, nei pubblici concorsi drammatici che avevano luogo ogni anno in Atene. La cetra (*cithara*) aveva più corde della lira, e la cassa piatta e quadrangolare anzichè a forma di guscio come la lira. Vi furono vivaci discussioni e lotte di poeti e filosofi partigiani per l' uno o l' altro di questi due strumenti. Altri strumenti a corda, poco usati e d' importazione straniera pei Greci, furono l' *arpa* comune, a poche corde; la grande arpa (*magadis*), a molte corde, che serviva per *magadizzare*, cioè per sonare ad ottave; l' *epigonion* e il *petkis*, che avevano anche più corde della *magadis*; la *pandura*, a tre sole corde; la *nabla* (una specie di liuto), a due corde; il *monocordo*.

Pochissimi erano gli strumenti a fiato dei Greci: fra di essi tipico e classico, come la lira per quelli a corda, il flauto (*aulos*, da ciò musica *auletica*). Si sonava col bocchino; e si avevano flauti semplici, doppi, lunghi, corti, ecc. La tromba e il corno erano usati in guerra e nei sacrifici.

Fra gli strumenti a percussione, vanno ricordati il cembalo, il sistro, il triangolo, ed anche il tamburo; i quali erano adoprati, più che altro, nelle feste dionisiache e nei relativi ditirambi.

Com' era la notazione musicale greca? I greci, per esprimere e indicare l'altezza dei suoni (si direbbe oggi le *note*), si servivano delle lettere dell'alfabeto, che in parte erano mutilate e contorte e che venivano collocate in positure diverse sopra il testo poetico; tanti e tanti segni, che alcuni scrittori li fanno ammontare fino a 1860! Avevano poi, i Greci, una notazione più antica per la musica strumentale, e una piú recente pel canto.

Ogni nota (diciamo così) aveva il proprio segno, di più altri speciali e separati segni pel valore, cioè per quanto tempo doveva essere tenuta. Il valore, però, si riduceva a due sole specie, come le sillabe: *lungo* e *breve.*

Da ciò si comprende come la notazione greca fosse complicata e difficile ad apprendersi; e quanto ne sia difficile oggi l' interpretazione, di cui, ripeto, non si è ancora trovata la chiave sicura.

I ritmi musicali erano vari come quelli poetici: pari (dattili, anaspetici, ecc.), dispari (giambici, trocaici, ecc.); composti sempre, come le sillabe, di note lunghe e brevi. Il piede poetico musicale greco corrisponde all' incirca alla battuta ritmica moderna: il dattilo e l'anapesto erano di 4 tempi, il giambo e il trocheo di 3 tempi: l' arsi e la tesi della sillaba greca, cioè l' innalzamento e l'abbassamento di tono per mezzo della voce, corrispondono ai tempi forti e deboli della battuta; *tesi* il forte, *arsi* il debole. Più battute, oggi, formano i nostri periodi musicali: così, nella poesia greca, i piedi, disposti in serie ritmiche, formavano i versi e più serie ritmiche davano le strofe musicali poetiche; ma nè i versi nè le strofe avevano la uniformità di andamento delle battute e dei periodi che,

per secoli, è apparsa indispensabile nella musica moderna con le sue forme chiuse. Oggi, con la libertà ritmica invocata e usata dai giovani compositori musicali, si ritorna, sotto un certo punto di vista, all'antico dei Greci. Questi, nella loro musica, pare che non conoscessero le note puntate: ebbero però il concetto del *tempo,* che si risolveva, come ho accennato, col tenere la voce più o meno a seconda dei piedi poetici.

Negli scavi fatti qua e là nelle regioni dell' antica Grecia, sono stati scoperti soltanto pochi esemplari di notazione musicale. Il più importante è l' *Inno ad Apollo*, trovato a Delfo nel 1893, inciso su una pietra; poi si hanno un frammento della tragedia *Oreste* di Euripide, tre brevi inni composti, si crede, da Mesomede, alcune battute di musica strumentale per lira e poco altro.

INDICE